ISSN 0371-4284

СОВЕТСКОЕ ФОТО 88 3

ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР





ВИКТОР ЯКОБСОН
(МОСКВА)
ТАНЕЦ



СОВЕТСКОЕ ФОТО

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР МАРТ 1988

ИЗДАЕТСЯ С АПРЕЛЯ 1926 г.

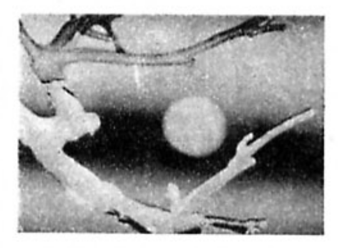
Адрес редакции:
101878, ГСП, Москва, Центр
М. Лубянка, 16

Телефоны:
зав. редакцией
925-10-07
секретариат
924-53-44
отдел фотожурналистики
925-10-14
отдел фотоискусства и фотолюбительского творчества
925-10-15
отдел истории и теории фотографии
924-82-14
отдел техники
925-10-13
отдел писем
925-10-09

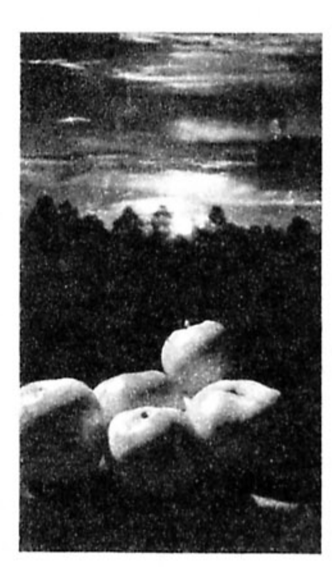
А 10822
сдано в набор 22.12.87 г.
подп. в печать 29.01.88 г.
формат $60 \times 90^1/_8$
6,75 печ. л.+0,5 обл.
учетно-издат. листов 10,57
заказ 1313
тираж 230 000
цена 70 коп.

Ордена Трудового Красного Знамени Московская типография № 2 Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли.
129301, Москва, проспект Мира, 105

НА ОБЛОЖКЕ:



АНАТОЛИЙ ЖМУЛЮКИН
(МОСКОВСКАЯ ОБЛ.)
ИЗ СЕРИИ «ОСЕНЬ»



ГУНАР БИРКМАНИС
(РИГА)
ИЗ СЕРИИ «НАТЮРМОРТЫ»

В НОМЕРЕ:

ФОТОПУБЛИЦИСТИКА
2 **Всесоюзный семинар**
4 В. Хавин **В кадре — «Варяг»**
20 Ю. Щекочихин **Остановить волну!**

ФОТОТВОРЧЕСТВО
10 В. Демин **Святая простота**
15 Н. Гнисюк **Долг памяти**
24 А. Вартанов **Гармония и соразмерность**

ПУБЛИЦИСТ О **ФОТО**ПУБЛИЦИСТИКЕ
16 Э. Белтов **Чтоб отразиться в зеркале души...**

ФОТОТЕОРИЯ
18 В. Никитин **Метод съемки — исследование**

ФОТОПАНОРАМА
25 **Итоги II Всесоюзного фестиваля народного творчества**

ФОТОДЕБЮТ
26 Г. Колосов **На втором этапе**
32 Б. Михалевкин **Сопереживание**

ФОТОКОНКУРСЫ
30 **«Грация»**
48 **Советские призеры конкурса «Цейс-Практика-1987»**

ФОТОЛЮБИТЕЛЬСТВО
34 **Фотоюниор**

ФОТОНАСЛЕДИЕ
36—38 **Выдающиеся фотохудожники Запада**
Г. Кизевальтер **Надар**
Д. Кулаков **Джулия Кэмерон**

ФОТОТЕХНИКА
40 **Интерпретация технического приема**
42 Ю. Журба, В. Дратинская **Ускоренный процесс обращения**
43 **Объективы для среднеформатных зеркальных камер**
44 **Вновь о судьбе «Алмазов»**
45 А. Доброславский **«Практика-ВХ20»**

ИНТЕР**ФОТО**
46 М. Алексеев **С доброй улыбкой**

Всесоюзный семинар



В Москве состоялся Всесоюзный семинар фотожурналистов на тему: «Фотопублицистика: проблемы перестройки». Проводился он на базе Всесоюзной фотовыставки, посвященной 70-летию Великой Октябрьской социалистической революции. На семинар съехались со всех концов страны фотокорреспонденты и бильдредакторы центральных, республиканских, областных, городских и районных газет, информационных агентств, журналов и издательств.

В работе семинара приняли участие первый заместитель председателя правления Союза журналистов СССР И. Зубков, секретарь правления Союза журналистов СССР Н. Бурым, инструктор Отдела пропаганды ЦК КПСС В. Полудницын.

Программа семинара, кроме обсуждения главного вопроса — проблем перестройки в фотожурналистике,— включала также беседы за «круглым столом» по вопросам фотографического образования в стране, обеспечения работников прессы надежной профессиональной аппаратурой; проводились встречи участников семинара с творческими работниками ТАСС, АПН, газет «Правда», «Известия», «Комсомольская правда» и издательства «Планета». Участники семинара получили возможность ознакомиться непосредственно на рабочих местах с новейшим оборудованием фотослужб, спецификой их работы. Состоялось обсуждение Всесоюзной фотовыставки, посвященной 70-летию Великого Октября, а также блиц-конкурс работ участников семинара. В заключение было проведено анкетирование слушателей, позволившее выявить их мнение по поводу результативности проведенных мероприятий, предложения и пожелания на будущее.

С докладом «Фотопублицистика: проблемы перестройки» выступил политический обозреватель газеты «Советская культура», член редколлегии журнала «Советское фото» **Г. Оганов.**

Докладчик отметил, что на Всесоюзной выставке, послужившей основой для проведения семинара, есть ряд работ, дающих повод для серьезного обстоятельного разговора о перестройке нашего журналистского фотографического дела. Тревожным представляется то, что еще не чувствуется активного вмешательства фотокорреспондентов в жизнь, они пока больше наблюдатели, нежели участники, находящиеся в гуще жизни. Это в значительной степени результат того, что в течение довольно длительного периода существовал запрет на многие острые темы, и журналисты не могли высказывать своего отношения к отрицательным явлениям, имевшим место в нашей действительности. Теперь такая возможность появилась, что мы видим на примере многих публикаций в газетах и журналах. Важно, чтобы и фотожурналисты подключились к этому процессу, не отставали от своих пишущих коллег. Но для этого необходимо, чтобы фотография была осознана и признана равным и действенным видом советской журналистики. Слово «перестройка» нынче у всех на устах, но этим словом иногда оперируют бездумно — следует четко определить, что это такое применительно к конкретному делу. Философский, психологический смысл перестройки заключается в борьбе с явлениями отрицательными, которых еще немало в нашей жизни, явлениями подчас сложными. В них надо детально разобраться, чем и занята сейчас журналистика. Тут важно пересмотреть свое отношение ко многим профессиональным проблемам, изжить стереотипы в мышлении. В иных редакциях фотографию видят все еще неким пятном на полосе, призванным как-то скрасить ее зачастую унылый вид. Важной задачей в этой ситуации видится необходимость переломить такое отношение, отражающее полное отсутствие какой бы то ни было политики в использовании фотографии в прессе. Вместе с тем и сами люди, считающие себя творческими, утратили значительную часть своей активности, перестали бороться за то истинное место, которое должна занять фотожурналистика в прессе. Многие ли авторы могут назвать свои фотографии, о которых можно было бы сказать, что они совершили определенный переворот в сознании людей — читателей, зрителей? А ведь имеет смысл именно такая работа, а не бездумное воспроизведение безликих сюжетов, постоянное использование пусть даже и удачных приемов съемки и самой современной фотографической техники.

Нет сомнения, продолжил докладчик, в том, что творческий заряд отряда советских фотожурналистов достаточно могуч, это вселяет оптимизм, но ведь и задачи, стоящие перед нами, все более усложняются, и нам с ними не справиться, если мы не сумеем соотнести всю серьезность происходящего в стране поворота, всю серьезность выдвигаемых партией задач со своей повседневной практикой. В Москве создан Всесоюзный центр фотожурналистики, который поведет организационную, творческую, исследовательскую работу по широкому фронту проблем журналистской фотографии. Многие работы, представленные на нынешней Всесоюзной выставке, свидетельствуют, что перестройка в нашем сознании началась, и это уже само по себе отрадно. Важно только, чтобы процесс этот стал всеобщим, задел всех фотографов прессы.

В работах фотожурналистов должен жить невыдуманный, несочиненный герой. Правда — вот величайший критерий нашей деятельности. Но важно и не поддаться увлечению вседозволенностью, спекуляцией на остроте темы, не скатиться к новым штампам, которые имеют свойство быстро становиться старыми. Одним из важных моментов является подъем общей культуры каждого фотожурналиста — это непременное условие становления его как личности. Особенно это относится к молодым, вступающим на профессиональный путь в наше бурное время — они сейчас испытывают на себе многие противоречивые влияния.

В нашем фотографическом сообществе еще недостает настоящего общения между фотографами, творческих контактов, споров, размышлений, борьбы мнений. Создание творческого объединения помогло бы преодолеть разобщенность. Чтобы успешно участвовать во всеобщей перестройке, есть только один путь: работа — осмысленная и целенаправленная. Нужно научиться переносить на пленку не только информацию, но и мысль, пробуждающую в людях энергию действия...

Из ответов на вопросы анкеты участников семинара:

Как вы представляете перестройку в фотожурналистике?

— Объективно отражать проблемы сегодняшнего дня...

— Исключить инсценировки, показывать жизнь правдиво...

— Качество фотографий должно быть не ниже текстов...

— Нужна ломка «самоцензуры»...

— Изменить отношение к фотографии как к второстепенному жанру журналистики.

Из выступлений участников семинара:

А. Гаранин (Москва): — Когда-то говорили: ни один журналист не должен быть так образован, как фоторепортер. Сегодня мы достаточно образованны, но теперь нам нужна система знаний, обогащение культурой. Появились большие технические возможности, но они могут действовать только в сочетании с интеллектом. Перестройка — это комплекс проблем, из которых первейшая — самоперестройка...

В. Шин (Москва): — Перестройка — это понимание наших социальных и политических возможностей. Фотографы должны вкладывать в снимки свое сердце, ум, свое понимание мира. Это задача психологически трудная. Многое из укоренившегося в нас будет этому мешать. Нужно выработать свои новые мерки участия репортера в жизни газеты... И нужно повернуться лицом к человеку — событием можно считать не только широкое общественное явление, но и определенные моменты в жизни конкретного человека...

В. Янкаускас (Каунас): — В истории нашего Союза журналистов известен только один случай, когда на съезде было предоставлено слово фотожурналисту. Это подтверждение тезиса о двух сортах журналистов. Отсюда многие наши беды. Сейчас говорят о хозрасчете, материальной заинтересованности как рычаге прогресса, ускорения, а фоторепортер имеет зарплату чуть-чуть выше, чем курьер — я не имею в виду человеческие качества или иерархии должностей, а лишь квалификацию. Очень плохо обстоит дело и с обеспечением фотоматериалами, а фотографию на пальцах не изобразишь. Под перестройку надо подводить и материальную базу...

М. Баранаускас (Вильнюс): — Кроме работы в редакции, репортер должен находить время для участия в фотовыставках — республиканских, всесоюзных, зарубежных, это поднимает творческий тонус человека, и его снимки в газете будут лучше. У нас с этим обстоит неплохо, но фотографам нужно помогать экономически. И тут большую роль могут играть общества или союзы фотографов, то есть какие-то творческие организации...

В. Вяткин (Москва): — Для того чтобы плодотворно работать сегодня в нашей журналистике, желательно окончить гуманитарный факультет вуза, и не случайно, что наи-

более способные фотожурналисты — как раз выпускники таких факультетов. Не решив проблему образования, трудно говорить о перестройке...

В. Арутюнов (Москва): — Никто нам, репортерам, не даст указаний, как перестраиваться. Надо все делать самим, в том числе и заставлять редакторов, ответственных секретарей уважительно относиться к нашей работе. Это, так сказать, внутренние дела, а есть и внешние — сложное отношение к репортерам вообще. Хотя сегодня к фотокорреспонденту на улицах относятся более или менее спокойно, есть немало и рецидивов прошлого. Так, однажды позвонили в редакцию из милиции: работает у вас такой-то товарищ? Говорим, да, а что он натворил? — Он себя неправильно вел...— В чем это выражалось? — Он что-то снимал... А в гостиницу «Россия» во время пожара репортера попросту не пропускали. Правда, ему удалось пробраться, и на следующий день мы дали материал... Или вот, например: — из Дворца культуры вывели двух дружинников — решили, что они фоторепортеры. Мы должны добиться, чтобы наши профессиональные права никем не ущемлялись, это тоже перестройка — работать, когда тебя хватают за руки, попросту невозможно...

С. Васильев (Челябинск): — Около четверти века у нас при редакции газеты «Челябинский рабочий» действует фотоклуб. В нем участвуют люди самых разных профессий — рабочие, инженеры, преподаватели, архитекторы, пожарные, работники милиции — профессиональных фотожурналистов всего четверо. Практически все члены фотоклуба выполняют в свое свободное время задания редакции, это помогает профессионалам выиграть время для творческих поисков.

В сложившихся у нас условиях клуб — это фотографическая школа, даже университет. Кроме того, мы проводим много различных творческих мероприятий — семинары, отчеты, выставки и т. д. Выискиваем молодых способных ребят — это источник кадров для прессы. Нынешний семинар, самый интересный и продуктивный за все годы, он доказал, как полезно нам собираться. Не обязательно каждый раз это делать в Москве, на местах такие встречи проводить даже проще. Мы предлагаем для этого и свой город — можем помочь провести любой семинар, вплоть до всесоюзного. Пусть это будет наш вклад в дело перестройки...

Е. Полищук (Киев): — Я вношу предложение продумать систему стажировок фотокорреспондентов в разных газетах и журналах страны — это будет своеобразным «перекрестным опылением», которое сулит нам повышение творческого «урожая» на общем журналистском «поле». Полезным также было бы проводить более длительные семинары, скажем, недельные, чтобы было побольше творческих дискуссий, выставок, практических съемок...

Из ответов на вопросы анкеты участников семинара:

Какое фотографическое образование вы имеете и какие пути повышения профессионального мастерства вы считаете сегодня необходимыми?

Первая половина вопроса:

— Никакого! (100 процентов опрошенных)

Вторая половина вопроса:

— Нужны заочные факультеты...

— Общение и обсуждение работ...

— Непрофильное высшее образование плюс институт журналистского мастерства...

— Поднимать общий уровень культуры фотожурналистов...

Из выступлений участников семинара:

В. Никитин (Ленинград): — Фотожурналистов официально у нас в стране не готовят. Такой специальности даже нет в списке профессий. Прошедшим специализацию по фотожурналистике на факультетах журналистики ряда университетов выдаются дипломы литсотрудников. Тут некая двойственность и полулегальность. Но факт остается фактом — репортеры, имеющие высшее образование с фотографической специализацией (или даже без таковой), работают потом в прессе более успешно, нежели «необразованные». К организации образования необходимо привлечь два «ведомства» — Союз журналистов и Минвуз. Надо утвердить фотожурналистику как профессию в государственном списке, а это уже в ведении Госплана. Параллельный путь — курсы повышения квалификации. Вместе эти две формы обучения составят достаточно стройную систему. Некоторый опыт у нас накоплен, его надо использовать...

В. Генде-Роте (Москва): — Вношу предложение: от имени участников семинара просить руководство Союза журналистов воспользоваться тем, что сейчас идет серьезный разговор о перестройке среднего и высшего образования в стране и войти с ходатайством в соответствующие организации, чтобы уже в конце 80-х годов был создан хотя бы один институт, готовящий специалистов с высшим образованием по профилю фотожурналистики...

В. Тарасевич (Москва): — Еще хуже, чем с фоторепортерами, обстоит дело с образованием бильдредакторов. Если мы в короткое время не наладим его, то и через десять лет у нас не будет специалистов этого профиля. Очень плохо у нас и с фотографической литературой: если для любителей еще что-то выпускается, то о профессионалах совсем забыли. Практически в стране нет теоретиков фотожурналистики и даже просто преподавателей, с которыми можно было бы начинать высшее фотографическое образование. Все эти проблемы требуют немедленного решения... Образование — это одно из слагаемых перестройки, если мы его не наладим, перестройка в нашем деле выльется в одну говорильню...

Из ответов на вопросы анкеты участников семинара:

Ваша творческая роль в редакционном коллективе и степень участия в отборе материала к публикации?

— Раскладываю на столе редактора снимки...

— Самая минимальная...

— Ставят в номер снимки, согласовывая со мной, а снимают — молча...

Существуют ли у вас проблемы оснащенности фототехникой, если да, то какие?

— Нет камер, оптики, материалов, низкочувствительная пленка...

— Все свое, личное...

— Имею на вооружении восемь современных отечественных неработающих камер...

Из выступления первого заместителя председателя правления Союза журналистов СССР И. Зубкова:

— Следует согласиться, что положение с фотожурналистикой у нас очень нелегкое, и нужно принимать радикальные меры, чтобы поднять престиж фотографии в стране. То есть и здесь нужна основательная перестройка. Союз журналистов прилагает немало усилий, чтобы способствовать этому процессу. К сожалению, сами фотожурналисты далеко не всегда нам в этом помогают. Мы затрачиваем немалые средства, проводим семинары, курсы, стараемся как-то поднимать профессиональный уровень фотожурналистов не только центральных, республиканских, областных изданий, но и районных газет. Однако многие редакции не считают нужным направлять своих работников даже на такую краткосрочную учебу. Мы организуем всесоюзные выставки. Но многие местные организации Союза слабо привлекают репортеров для участия в них. Но ведь это наша общая работа! Видимо, немало бед проистекает от незаинтересованного отношения к делу. Так давайте вместе вносить предложения по улучшению нашей работы и действительно улучшать ее. Мы понимаем, что энтузиазм следует подкреплять материальными средствами, но и эта проблема теперь будет решаться — с созданием Журналистского фонда у нас появятся возможности для финансовой поддержки полезных начинаний — были бы начинания. Надо всем быть активней. Словом, давайте решать все вопросы вместе. Мы внимательно изучим стенограмму нынешнего семинара, проанализируем ваши выступления. Какие-то частные вопросы будем решать сами — в рабочем порядке, по более сложным — создадим комиссии для их изучения и принятия решений. О ходе этой работы мы будем вас информировать через местные журналистские организации...







Фоторепортаж с Всесоюзного семинара вели **А. СЕРГЕЕВ и П. САЛЬКОВ**

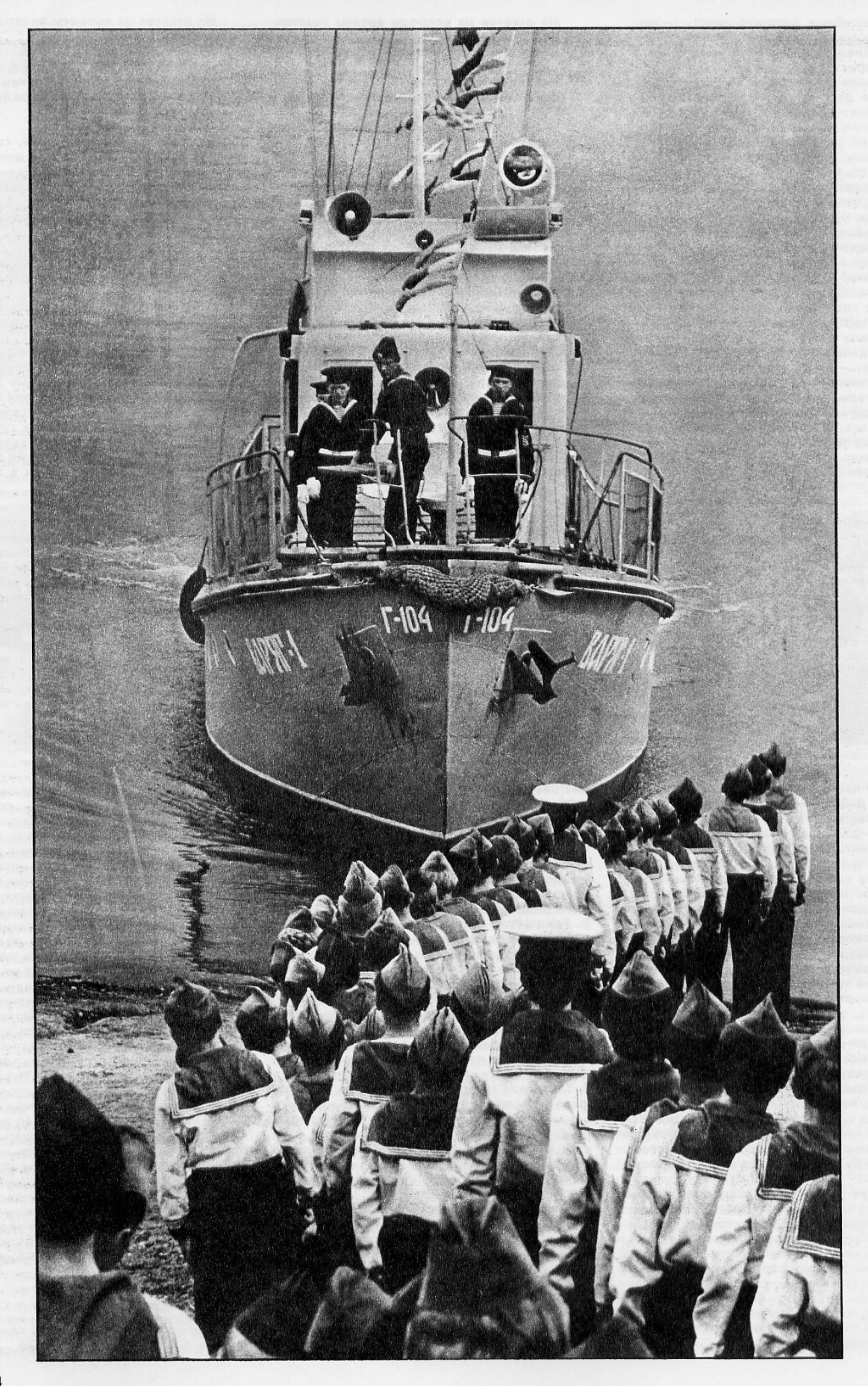


ФОТО АЛЕКСАНДРА ГУЩИНА

Валентин Хавин В кадре — «Варяг»

Корреспондент журнала «Советский Союз»

Впервые о «Варяге» мы с Александром Гущиным услышали в Иркутске. Не о крейсере, понятно, а о военно-спортивном лагере для подростков на Братском море. Потом о нем же нам говорили в Челябинске, Москве. А это уже возбуждало интерес: вроде бы рядовой лагерь — не «Артек», не «Орленок», а так широко известен. Но до поры до времени привлекательная тема оставалась как бы в запасниках. Было ясно, что надо делать фотоочерк — лагерь был морской, а значит, «снимабельный» вдвойне — дети ведь уже сами по себе — благодарный объект для фотографа. Кроме того, «Варяг», судя по рассказам, был лагерем весьма своеобразным — это подтвердилось, когда наступил момент исполнить наш замысел.

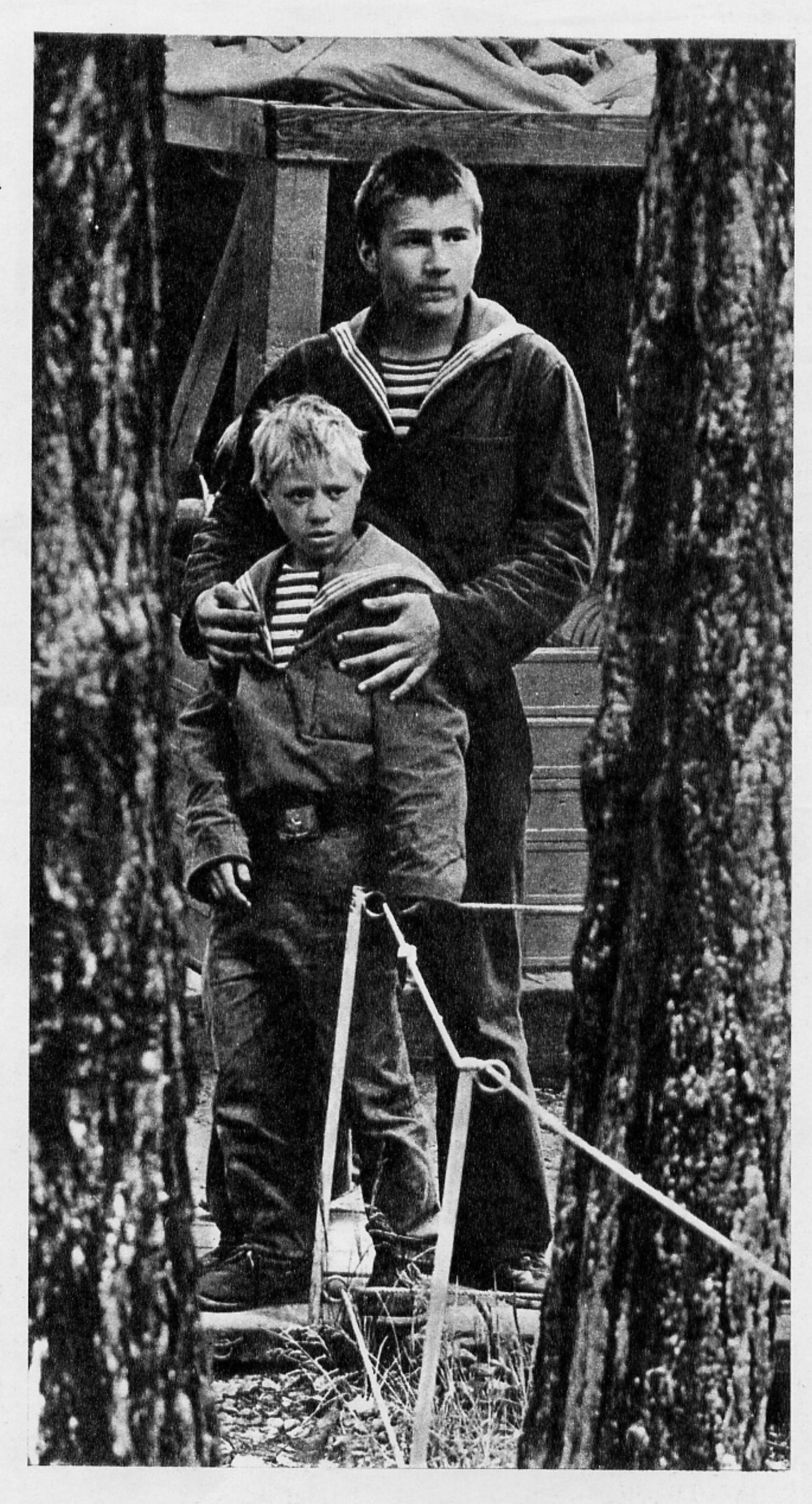
Растрепанные, чумазые мальчишки в тельняшках и робах бегали между палатками, кричали, свистели, толкали друг друга. Не все, конечно, но именно эти в первую очередь бросались в глаза.

«Сущие пираты!» — бросил нам седой капитан «Варяга» Фред Юсфин и направился к радиорубке, чтобы дать сигнал общего сбора и построения. Наверное, ему хотелось показать, что мы попали не в вольницу, а в пусть и не стандартную, но все же организованную команду. Гущин приготовил камеры и ждал первого кадра. Через несколько секунд после сигнала один из юнг (так называют здесь воспитанников) уже стоял на плацу. «Не к добру это, — заметил помощник капитана. — Не помню за ним такого — не иначе что-нибудь натворил». Впрочем, разбора не последовало — жизнь здесь регулируется самими ребятами — признано как факт, что в 12—16 лет человек вполне способен за себя отвечать. И это несмотря на то, что контингент в лагере — специфический: приоритетное право попасть сюда предоставлено так называемым «трудным» подросткам. Впрочем, сам Юсфин, бессменный капитан «Варяга», считает этот термин несправедливым ярлыком.

— Как ни парадоксально, говорит он, — но иногда сама школа (пусть и невольно) толкает ребят на кривую дорожку. Там поощряются качества, присущие больше девочкам, — усидчивость, аккуратность. У мальчишек возможностей проявиться меньше. Хорошо тем, у кого обнаружился талант: спортивный, музыкальный, научный. И время занято, и эмоции, перехлестывающие через край, поглощаются. Но это — удел немногих. А куда деваться остальным? Да еще когда в семье перед глазами — дурной пример. Вот и помогаем по мере сил таким ребятам. А почему «инструментом воспитания» выбрали морское дело? Оно и по сей день овеяно романтикой, благородством и одновременно приучает уважать работу, в том числе и грязную. Помните, Высоцкий писал, что морская команда «Становись!» подразумевает «Становись человеком...»

И началась съемка, показывающая ситуации, в которых «становятся человеком». Сюжетов было более чем достаточно, все интересно и фотогенично — и морская форма, и шлюпочные гонки, и детали быта. Никакой «скрытой камеры» не потребовалось — ребята вели себя естественно, на фотографа внимания не обращали, увлеченные своими морскими занятиями.

При кажущейся анархии дисциплина здесь на высоте (но не муштра), серьезному делу приданы элементы игры. Есть режим и расписание, по которым можно точно рассчитать, что, где и когда будет происходить, и никакой «организации» кадров не требуется. Надо только не проморгать «индивидуальной инициативы». Практически Гущин вел съемку методом наблюдения и «быстрого реагирования». Нужно не забывать, что на многих из этих ребят и в школе, и дома махнули рукой, и потому они очень чутки к неравнодушию, отвечая на него взаимностью. Конечно, ангелами эти «черти полосатые» в тельняшках не становятся. Бывает, дерутся. Но что бы ни говорилось об этом способе решения мальчишеских отношений, драки были, есть и будут. Пользы от них нет, но и особого вреда — тоже, разумеется, если не проявляется жестокость. Но в «Варяге» стычки напоми-

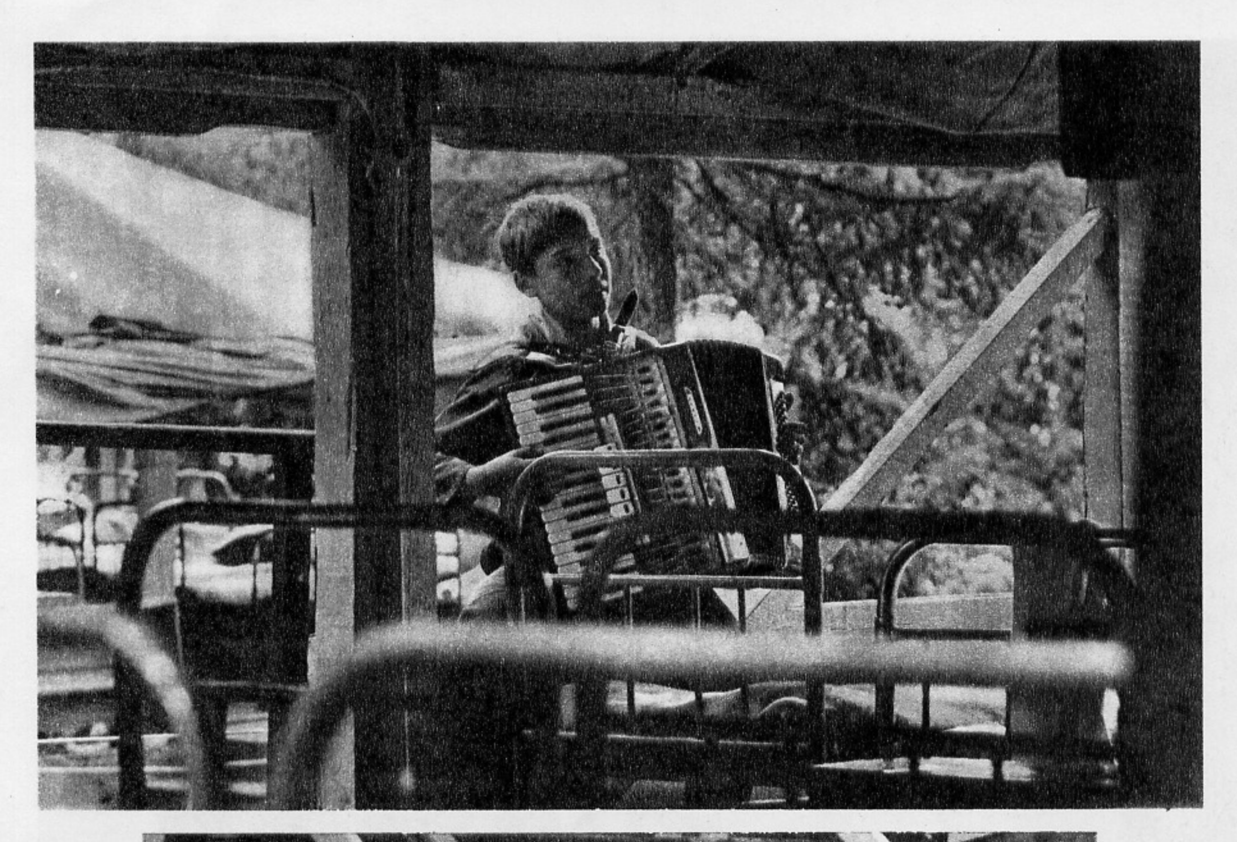


НА МОРЕ БРАТСКОМ (ИЗ ОЧЕРКА)

НА МОРЕ БРАТСКОМ (ИЗ ОЧЕРКА)



ФОТО **АЛЕКСАНДРА ГУЩИНА**



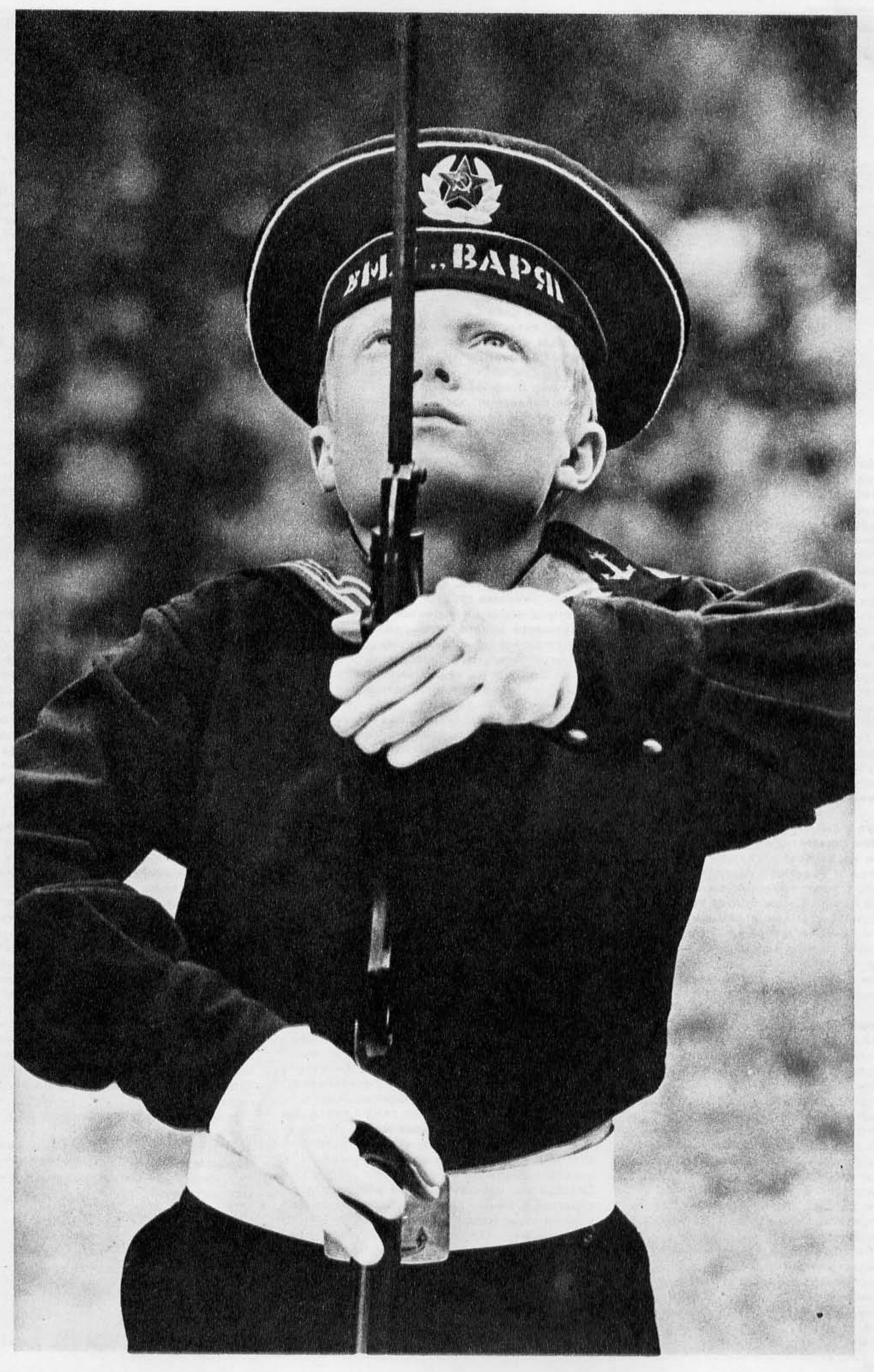
нают скорее рыцарские поединки.

Случаются здесь, хоть и редко, ЧП, проступки, как говорится, на грани. Как поступают в такой ситуации? Самое, казалось бы, простое и формально верное — отчислить, сообщить в милицию. Тем более когда у парня и без того скверная репутация. «Не мы, дескать, его портили, не нам и перевоспитывать». Но такое не в здешних правилах. Наказание: лишение перед строем товарищей морской формы (а что она значит для юнг, можно было понять в момент ее выдачи), их дружный, по-моряцки пронзительный свист. И такой эпизод был снят Гущиным, правда, Саша постарался, чтобы лица провинившегося нельзя было рассмотреть — не позорить же человека на всю страну... Взрослые руководители лагеря надеются, что этот день станет переломным в судьбе юноши, испытанный им стресс окажется очистительным. Во всяком случае испытательный срок, предоставленный ему после проступка, парень выдержал.

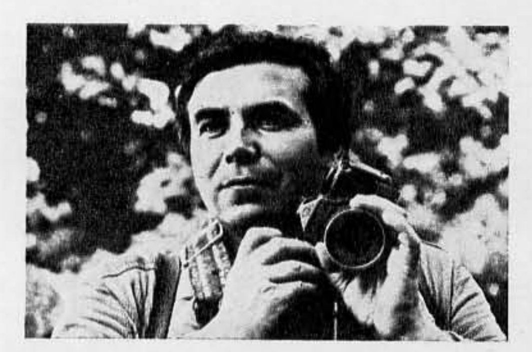
Может быть, кому-то воспитание «по-варяжски» покажется делом сомнительным, противоречащим известному высказыванию: «дети — цветы земли». Мысль совершенно верная, вот только цветы бывают разные: тепличные, садовые, полевые. И благоприятная среда для каждой категории — своя. Юнги «Варяга» — из разряда «полевых». И потому они здесь счастливы. Счастливы, несмотря на суровый быт, на трудную работу, на далекие от чистоты робы, на случающиеся обиды. Мы в этом убедились воочию. Если кто-нибудь не верит, пусть вспомнит, как чувствовал себя Гекльберри Финн в полном комфорта доме вдовы Дуглас...

Ну а самое трудное ждало нас по возвращении в редакцию — отобрать из большого количества кадров несколько самых главных — все казалось нам интересным. Подозреваю, что и после публикации Александр Гущин продолжает тасовать контрольки...

ФОТО **АЛЕКСАНДРА ГУЩИНА**



Виктор Демин **Святая простота**



Н. ГНИСЮК

Эдди Адамс, патриарх от фотоискусства, сказал, похлопав его по плечу: «В твои снимки надо долго вглядываться, малыш!» Было здесь дружеское предостережение: время бойкое, пестрое, переменчивое, в музеях фиксируют «кризис созерцания» — когда-то перед картиной стояли как вкопанные, сейчас мельком взглянут — и в другой зал... Но звучала в тех же словах и участливая уверенность: вглядываться — нужно, есть из-за чего и ради чего, добытое взглядом с лихвой оправдывает твое корпение.

Бывает простота — после сложности, после периода изощренного экспериментаторства, после попыток яростно штурмовать небо и долго воспитываемой в себе привычки стоять на голове. Николай Гнисюк если и грешил этим, то в самой ранней молодости, думаю: в десятке работ, не больше. Сегодняшняя поразительная простота его работ другой природы: он снимает так же естественно, как дышит.

В ход идут и снимки врасплох, и оклик, чтобы человек повернулся на камеру. Но точно так же в ход идет и солидное корпение в павильоне, с выверкой света под каждой ресничкой, с предупреждением насчет вылетающей птицы. Он не боится тех случаев, когда прием виден в снимке. Виден — и виден, а зачем его скрывать? Потому что есть главное, за чем он охотится, что умеет при удаче преподнести нам во всей красе, при любых приемах и несмотря на них,— живой душевный отклик портретируемого.

Ты бредешь деревенской околицей, и встречный пузан, четырехлетний, измазанный в песке человек, застенчиво говорит тебе: «Здласте...» Ты остановился, ты оглянулся. Каким звукоуловителем поймать эхо этого голоска, разносящееся по этажам твоей души, его нехитрую, свирельную мелодию, что вызывает в ответ как бы стоустый хор в сложном рисунке контрапункта? Тут нужен Гнисюк с его камерой. И он будет счастлив, что удалось подсмотреть на лице взрослого человека смущение и оторопь и детскую, неожиданную радость... Есть портретисты, чей каждый снимок — приговор. Иногда суровый и не подлежащий обжалованию. Есть другие — те, что поддакивают портретируемому. У популярного артиста слава загадочного молчуна, ну так мы покажем его еще угрюмее и еще загадочнее. Портреты работы Гнисюка — это мгновение контакта, секунда поворота навстречу, миг всматривания друг в друга.

— Привет!

— Что вы сказали?

— Я сказал: привет вам!

— А... Здравствуйте, здравствуйте.

Такова грубая схема, но как часто она срабатывала в самом буквальном смысле! Гнисюк любит знаменитостей. Иначе и не могло быть: по роду службы («Советский экран»), по жизненной среде обитания (он — редкий случай для фотографа прессы — член Союза кинематографистов), он, так сказать, «охотник за кинозвездами». Толстый альбом, готовящийся к изданию в Бюро пропаганды киноискусства, покажет самому широкому зрителю мир кино, каким этот мир открывается взгляду Гнисюка. Россыпи, буквально россыпи знаменитостей, властителей дум, героев на один сезон и настоящих героев, на всю жизнь, за столом и на сцене, на балконе и в ландо, перед камерой и в паузе у костра, на фоне декораций или даже в разрыве их... Щедрое, изобретательное многоцветье! А присмотришься — все они дети, большие дети, оживленные, хохочущие, серьезные, грустные, даже опечаленные — и все-таки дети. Есть сильные, умелые мастера, что склонны в фотографиях оплакивать род людской, погрязший в грехе. На книжной полке над столом Гнисюка стоят и такие альбомы, и он очень часто их перелистывает, искренне восхищаясь новаторской композицией или сочувственно причмокивая над неожиданной игрой полутонов. Но сам он совсем иначе смотрит на мир. Человек для него — существо безгрешное. Телесное, но безгрешное. Как ребенок.

Впрочем, разве только одних знаменитостей он любит? С тем же вниманием он следит за людьми из массовки, причем некрасивым, помятым жизнью отдается явное предпочтение. И как знаменитость под его рукой профессионала перестает быть недоступной, а превращается в милого, добродушного, немного усталого, немного комикующего Марчелло Мастроянни или в строгого, задумчивого Никиту Михалкова, так точно и эксцентрически одетая дама из массовки уже в следующую секунду оказывается не «незнакомкой», а хорошо знакомым тебе человеком, почти как сосед по лестничной клетке...

Фотографии Николай учился у старшего брата. Тот ненадолго приезжал из города, фотографировал друзей и родственников, раздаривал карточки и уезжал. А так как больших средств в семье не было, брат неоправданно экономил на фиксаже. И вот вслед за братом медленно, но неуклонно «уезжали» и фотографии, пока не оставались на них неясные желтоватые силуэты. Даже сегодня, когда Гнисюк рассказывает об этом, сквозь веселье проглядывает в его лице тихий ужас — тот самый, которым отозвалась в детской душе мысль-открытие, что **все** пройдет, что **все** проходит, что удержать время нет никакой реальной возможности.

Отсюда же, наверное, такое упорное пристрастие к самым черным, басовым, сверхбархатистым тонам на снимках.

«Летопись»,— сказал я... Гнисюк не в ладу со временем. Он с ним воюет. Он хотел бы, если б мог, остановить его. А поскольку не получается, он втихомолку мечтает взнуздать его, заставить работать на себя, на свои творческие задачи. Когда-то он опускал в пейзажный кадр часы на цепочке — будто циферблат повис сам собой, среди ясного неба. Сейчас он стал хитрее. Кто-то, может быть, обратил внимание, что на некоторых его портретах за спиной персонажа или рядом с ним, на столе, фигурируют часы — домашний будильник, или тарелка с гирями, или тяжелая напольная тумба с маятником. Это составные части нового замысла — из снимков, точнее, из показаний часов на них, сложить по минутам сутки. Ты, дескать, всесильно, время, ты постоянно ускользаешь, а мы тебя перехитрим и пустим по нашему замкнутому кругу, когда каждая **твоя** минута будет всего только номером **нашего** сюжета.

Казалось бы, время, как и движение, не категории фотографии. Но для записного кинематографиста, который не мыслит своей жизни без этой среды, эти понятия — свои. Гнисюк, кстати, набирался фотографического опыта на Рижской киностудии, под присмотром режиссера и оператора Улдиса Брауна. Кинокамера для того и создана, чтобы запечатлевать временную протяженность увиденного: она фотографирует не только пространство, но и время. Кино — фотография в квадрате. Но **передавать** ход времени способна и просто фотография, еще не перемноженная на самое себя. По последним работам Николая Гнисюка видно, что он уже осознанно стремится достичь этого эффекта. Эффекта стадиальности — так можно его назвать. Когда глаза уже смеются взапуски, а губы еще только-только шевельнула улыбка, а жест, подхваченный в самом начале, пока еще выражает только удивление, не больше. Портретируемый для Гнисюка — как континент, где в различных областях — разный климат, разная погода и, конечно, разное поясное время. В замечательном, закономерно прославленном портрете Ларисы Шепитько ты будто без конца идешь по замкнутому кругу — от глаз, доверчиво открытых тревоге и надвигающейся боли, к губам, в которых прячется оторопь и неверие беде, ко всей фигуре, нечеловечески белой, уже сейчас готовой в памятник.

Снимки человека в ярости, в страсти у Гнисюка редки, но и в них он остается самим собой. Казалось бы, страсть — это выход за пределы обычного, взлет в иные представления о жизни. Что-то тайное, чего мы не знали о человеке, сейчас можно вывести как в математическом итоге, подведя последнюю черту. А вот и нет! Даже на всплеске взволнованности человек у Гнисюка оказывается неисчерпаемым, а фоторассказ о нем — незаконченным, даже и по внешнему рисунку.

Оттого, что наш фотограф не любит ярлыков и этикеток.

Оттого, что он готов любому дать еще один шанс.

И оттого, главное, что принципиально не завершены наши знания о мире, где доброта и любовь остаются наиисконными ценностями.

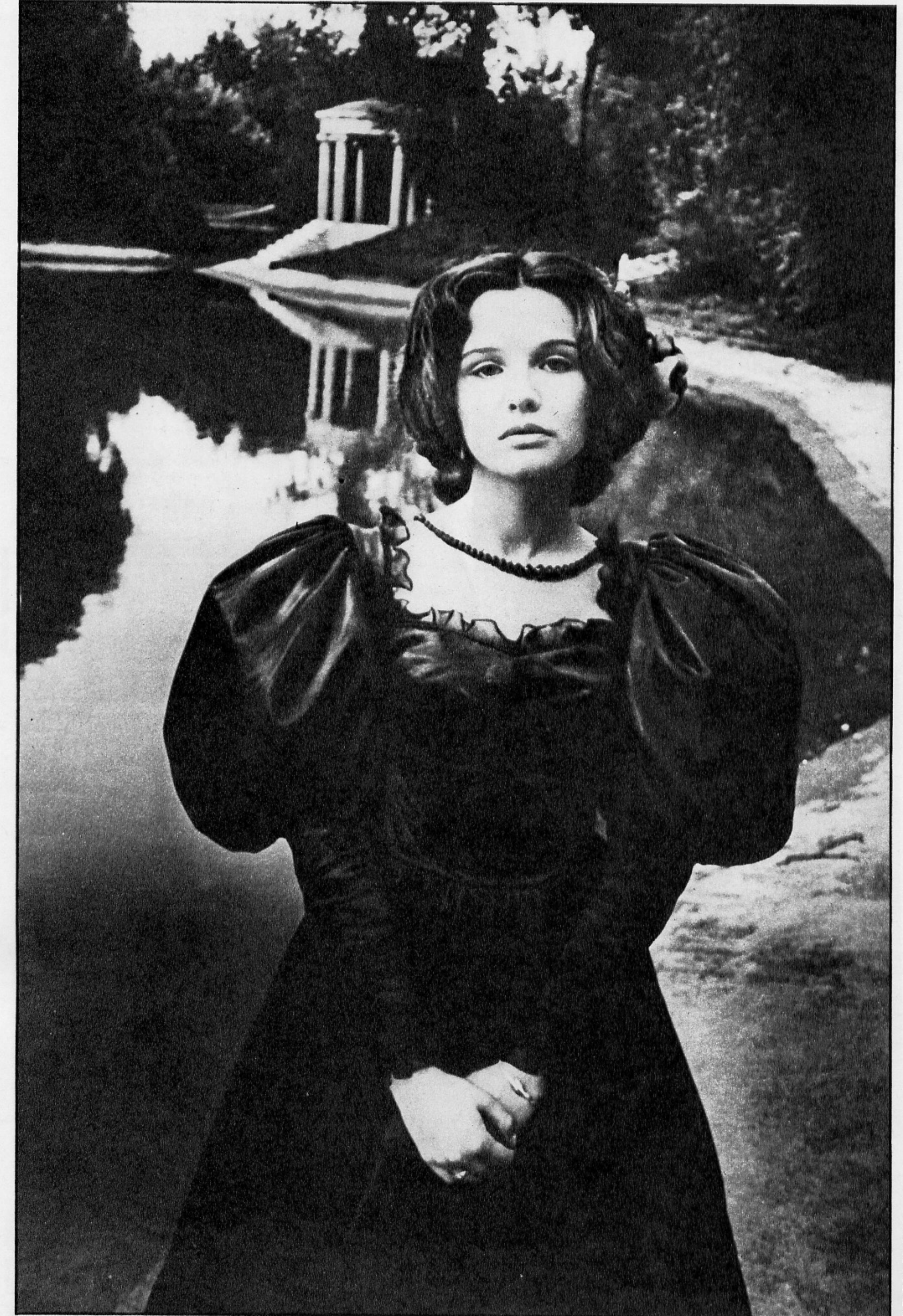


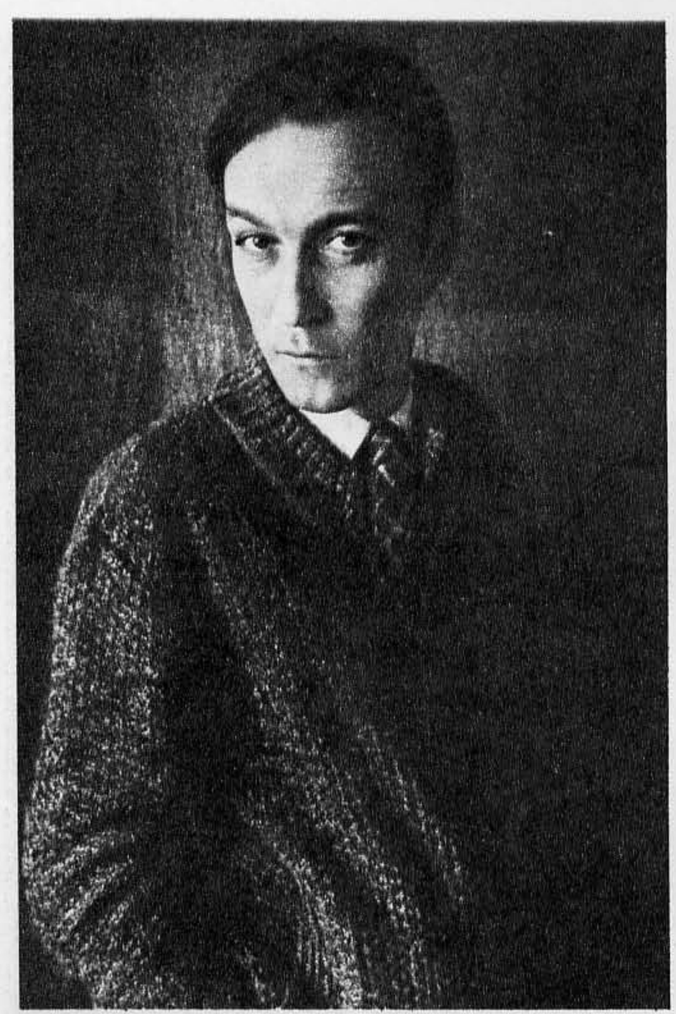
ФОТО НИКОЛАЯ ГНИСЮКА

ТАТЬЯНА ДРУБИЧ



ЛАРИСА ШЕПИТЬКО И ЭЛЕМ КЛИМОВ

ФОТО НИКОЛАЯ ГНИСЮКА



ОЛЕГ ЯНКОВСКИЙ



НАТАЛЬЯ ВАВИЛОВА



ИЗ СЕРИИ «ДВОЕ»



МЕРЛЕ ТАЛЬВИК

ФОТО **НИКОЛАЯ ГНИСЮКА**

Долг памяти

Почему я стал снимать деревню? Вроде бы всю свою профессиональную жизнь в фотографии посвятил кинематографу, работая в журнале «Советский экран», снимая для разного рода киноизданий. И все же обойти стороной эту тему не смог, потому что деревня — страна моего детства, а все мы так или иначе обращаемся к нему в искусстве, как бы отдавая долги памяти. Непосредственным толчком к работе над деревенской серией послужил разговор с Ромасом Пожерскисом на моей выставке в Каунасе. «Почему ты не снимаешь свою деревню? — спросил он. — Кто, как не ты, знает ее и чувствует? Так как сможешь рассказать о ней ты, не расскажет никто». В принципе я никогда не переставал снимать деревню, каждый год бывая в гостях у матери. Но долгое время я внутренне еще не расставался с ней, не мог поглядеть на нее со стороны. И только три-четыре года назад почувствовал, что смотрю уже иначе — глазами городского человека, что я уже из нее «уехал». И я понял, что теперь могу снять свою деревню, всех ее жителей естественно, не протокольно, так, чтобы каждая фотография была характером, рассказывала о человеке — каков он, как живет, что ему дорого в жизни. Эти фотографии стали серией «Люди моей деревни», но были сделаны и другие снимки, вошедшие в другие серии, которые складываются постепенно на протяжении многих лет, — «Застолья», «Сын». Они пока не закончены.

Каждая тема требует своего подхода. Деревенского жителя нельзя снимать так, как актера для журнальной обложки, хотя и в том и в другом случае я снимаю абсолютно искренне, не пытаясь ни в чем уйти от самого себя, — всегда предпочитаю законченные композиции, никогда не кадрирую — печатаю полный кадр, каким он был взят в видоискатель. Но сами композиции — разные, потому что композиция вырастает из характера, из облика, из образа жизни современного человека.

Деревенских жителей снимать и труднее и легче. Труднее, потому что они «зажаты». Фотографирование — в их жизни событие чрезвычайно важное, ответственное. За всю жизнь они снимаются раза три-четыре — в младенчестве, перед первым классом школы, перед уходом в армию, на свадьбе... Люди здесь ведут себя перед объективом не «как в жизни», а соответственно значительности момента. Но было легче, потому что они меня как фотографа не воспринимали, я был — свой парень, один из них...

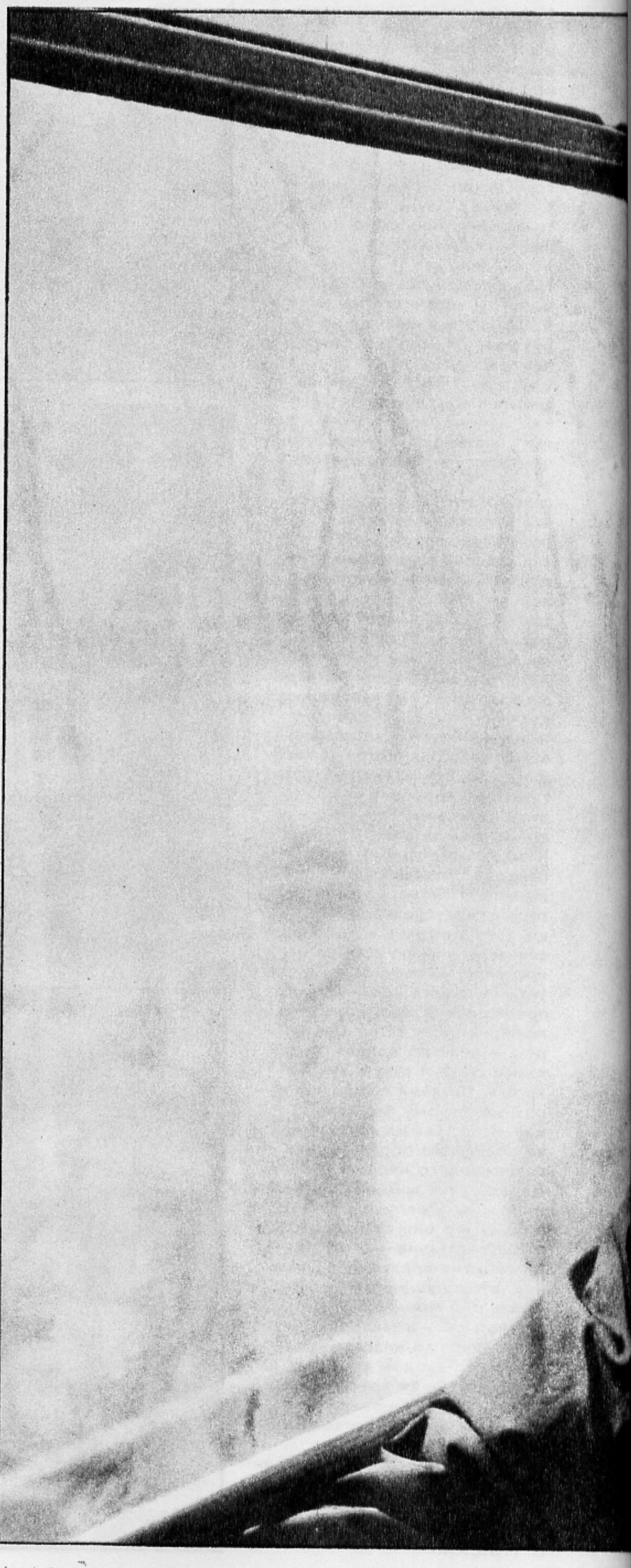
Н. ГНИСЮК







Чтоб отразиться в зеркале души...



Вообще говоря, нет ничего скучнее, чем двойники. Скучнее их разве что близнецы. Вдумавшись, обнаруживаешь в этом внешне привлекательном явлении природы хитро замаскированную природой же психологическую ловушку, и вместо кажущейся неисчерпаемости ситуаций «кви про кво» выплывает на поверхность обидная банальность ограниченного воображения: одному из близнецов прийти на свидание с девушкой другого или надуть преподавателя, выдав знающего Ивана за ленивого Петра. Абсолютная схожесть из загадочного феномена быстро превращается в пугающую, почти тотальную одинаковость. Так, ей-богу, становится тоскливо...

Было время, когда всеобщая наша похожесть была введена в ранг государственной необходимости, а штучность, неодинаковость, нестандартность полагалась ошибкой природы, которую следовало бы исправить путем разного рода мер социальной защиты — вплоть, как мы знаем, до высшей. Садовник был строг, и всякую травинку, тянущуюся к солнцу несколько быстрее других, безжалостно сокращал до всеобщего и необходимого уровня. По счастью, газон не удалось подстричь до гайд-парковой степени, и чья-то непохожесть по-прежнему, как ей и положено природой, выпирает, обращая на себя внимание и заставляя других тянуться за ней. Или просто самим фактом своего существования говоря: смотрите, какие же мы все-таки разные.

Я рад этой фотографии. Рад потому, что она дает мне возможность всмотреться в лицо человека, которого я (вполне возможная вещь!) уже видел и, может быть, — не один раз. Видел, но по внедренной в меня привычке рассматривать всякого встречного прежде всего как некую социальную единицу («простой советский человек»), лица его не разглядел, да к этому и не стремился. Не уверен, что и он запомнил мое, самому мне кажущееся единственным и неповторимым (а кому — нет?). Теперь я получил шанс потренироваться в физиогномике, но вряд ли воспользуюсь им — просто посижу, подумаю...

Интерес искусства к человеку вечен, как неизбывна страсть подлинного художника к исследованию лиц человеческих — разных, непохожих, но всегда притягивающих неразгаданной тайной чужого бытия. Не стану задавать ни себе, ни автору вопроса — почему именно этот человек изображен на снимке? Ясно почему: на этом лице написана целая жизнь. Длинная. Нелегкая. И не только его — так мне кажется. И еще мне кажется, что и по таким лицам нужно изучать биографию страны, а не только по лицам наших жизнерадостных сограждан, которые мы десятилетиями тиражировали как некий символ времени.

Застой — он был везде застой. И в нашем деле тоже. Долгие годы провели мы в воспевании «железа», но в самом этом факте не было бы, вероятно, ничего дурного, если бы за индустриальным пейзажем, за талантливо снятой панорамой заводских корпусов или стройной вереницей КамАЗов не исчез, растворившись в железном этом великолепии, человек — его лицо, его глаза, его смех и его слезы. Воспевание железа было, по существу, гимном отчуждению человека от результатов его же труда. Гимны же, как правило, поют хором...

Коробка вагона. Стекло, за которым другая, но тоже — жизнь.

И лицо человека.

Мне кажется, я его знаю.

Э. БЕЛТОВ,
редактор отдела журнала «Дружба народов»

ИЛЬЯ МОГИЛЯНСКИЙ
(МИНСК)
В ДОРОГЕ



Владимир Никитин **Метод съемки — исследование**

Извечный спор репортеров: как снимать — наблюдать жизнь, ловить мгновения или организовывать действительность? Репортаж или постановка? Об этом долгие годы спорили и на страницах журнала «Советское фото», и на семинарах, конференциях, выставках. Сторонники «чистого» репортажа упрекали и продолжают упрекать своих оппонентов в лакировке действительности. «Постановщики» оправдываются условиями, в которые ставят их редакции.

— Принеси эти снимки моему шефу, — говорят они, — так он и смотреть не станет: ему подавай, чтобы все было ясно, как на плакате.

— Но постановка — это же вранье! — горячатся «репортеры».

— Что же, прикажете сутками у станка торчать, ждать, когда инженер с чертежом подойдет? А мне иногда в день на двух предприятиях снимать приходится. С вашим методом «наблюдения» и без гонорара остаться можно.

— А как же правда жизни? — не унимаются сторонники чистого репортажа.



М. АЛЬПЕРТ ГИГАНТ И СТРОИТЕЛЬ

М. АЛЬПЕРТ МЫСЛИ И СЕРДЦЕ



В. ТАРАСЕВИЧ БИОЛОГИ ПУЩИНА

Вопрос этот, безусловно, непростой — с одной стороны, фотожурналист не имеет права искажать действительность, а с другой — его работа должна удовлетворить редакцию, требующую совершенно определенную фотографию...

Спор этот продолжается уже более полувека. Иногда в явной форме, иногда в скрытой. Корни его уходят к истокам советской фотожурналистики, когда она делала первые шаги, нащупывала свою методику. Уже тогда у каждого из методов были свои сторонники и свои противники. Особенно горячие споры развернулись после появления двух хорошо известных фотосерий — «24 часа из жизни семьи Филипповых» и «Гигант и строитель».

В начале тридцатых годов возникли две крайние тенденции: «длительное фотонаблюдение» и «реконструкция фактов». Сторонники первой требовали добросовестной регистрации событий, вторые считали допустимой организацию действительности.

Надо сказать, что, несмотря на провозглашение прямо-таки полярных принципов работы, большинство практиков не было склонно бросаться в крайности. Умный и тонкий художник Аркадий Шайхет, выступая со статьей в журнале «Пролетарское фото» (1932, № 7—8), в частности, писал: «Для меня не решен вопрос, можем ли мы с такой смелостью брать человека и воспроизводить его «минувшие дни»?» Одновременно Шайхет отрицал и другую крайность — фотофиксацию, сторонники которой предлагали в течение нескольких лет следить за каждым шагом героя. «Этот прием, — отмечал он в той же статье,— ничем не оправдан». И тем не менее в конце тридцатых годов в силу ряда причин метод «постановки» и «организации действительности» занял твердые позиции, приобретая в ряде случаев уродливые формы. Многие фоторепортеры весьма настойчиво использовали его в своей практике, выдавая желаемое за действительное.

Любопытно, что наиболее решительно отвергали эту тенденцию «непрофессионалы». Так, например, против лакировки действительности выступил Илья Эренбург: «В этих стремлениях к приукрашенному, иногда инсценированному быту мне чудится что-то реакционное. Единственно ценная фотография — та, которая не занимается инсценировкой. Не нужно бояться, что на фотографии отразятся и некоторые не совсем приглядные моменты действительности», — писал он в журнале «Советское фото» (1934, № 4—5). Михаил Кольцов, анализируя публикации в журнале «Огонек», требовал «культивировать любительские снимки» как наименее «косные». Но эти голоса тонули в потоке славословия в адрес организованных материалов, идеализирующих реальность. Это крайнее направление порождало придуманные ситуации, «театрализованные» действия, где неумелый, как правило, режиссер-фотограф пытался заставить играть непривычные роли еще менее умелых «актеров». Некоторые теоретики предлагали еще более невероятные вещи. «Даешь игровую фотографию!» — восклицал со страниц «Советского фото» в 1938 году некто Вад. Волков.

Война заставила по-новому взглянуть на съемку событий — сама действительность в те годы была столь убедительна, что фотографу в большинстве случаев оставалось лишь честно ее запечатлевать. Послевоенные годы отбросили фоторепортаж на исходные позиции — лозунги вновь заменили правду жизни. Фотокорреспонденты возили с собой не только дополнительные источники света, но и целые гардеробы — пиджаки, сорочки, галстуки: для переодевания своих героев.

«Четкое» знание того, «как надо снимать» и «что надо снимать», приводило к появлению фотографий, в которых представление о жизни, сформировавшееся в голове редактора и фотожурналиста, заслоняло даже от них самих реалии действительности. Снимки приобретали однозначность, они не должны были вызывать никаких других мыслей, кроме тех, которые навязывал автор. Естественно, что чутким и думающим художникам предстояло рано или поздно отвергнуть подобную методику работы.

Шестидесятые годы повернули нас лицом к действительности. Репортеры начали ловить мгновения жизни, закомпоновывать их в жесткие рамки кадра, увиденного через телеобъектив, — родилась методика «скрытой камеры». Фоторепортер накапливал жизненные впечатления, но и они не всегда укладывались в привычные рамки. Многие работы тех лет вызвали бурные споры.

В этом смысле показательна серия «Край земли», сделанная Всеволодом Тарасевичем в конце шестидесятых годов. Отказавшись от заранее придуманного сценария, фотожурналист отснял огромное количество материала, а потом на рабочем столе в процессе отбора выложил из контрольных отпечатков свой нашумевший «крест». «Тема, которая родилась на столе» — так он охарактеризовал ее впоследствии.

Оказалось, что монтажное взаимодействие отдельных, на первый взгляд не связанных сюжетно фотографий способно нести довольно емкую информацию, логически и эмоционально оправданную. В этом наборе снимков, который вызвал серьезные споры, безусловно, были уязвимые моменты, связанные, в частности, с отстаиваемой автором необходимостью именно такой, а не иной раскладки.

Эта серия засвидетельствовала, что в практику фотожурналистики входит новая методика — ассоциативная трактовка действительности. Вслед за ней появляется целый ряд подобных материалов.

В одну из своих работ Олег Макаров, например, специально вводит кадр, удивительно напоминающий известный снимок Михаила Озерского «Подмосковные вечера», где восторженные москвичи приветствуют Вана Клиберна. Он как бы апеллирует к воображению зрителей, давая им возможность домыслить будущие успехи молодого исполнителя, снятого им на концерте в музыкальной школе.

Впоследствии фотожурналисты начнут ужесточать логику своих серий. Так, в материале, рассказывающем о биологах Пущина, В. Тарасевич делает следующий шаг в раз-

витии своей методики. Идя в принципе тем же путем набора зрительных впечатлений, он более четко выражает свою идею. В выставочном варианте — это шесть жанровых портретов ученых, расположенных автором вокруг снимка, сделанного через микроскоп. Здесь как бы реализуется метафора — «мысль вращается вокруг клетки». Словом, это был принцип набора зрительных образов, организуемых в единое целое уже на стадии отбора: концепция рождалась в процессе «выкладывания» темы. Мы видим, что, используя ту же методику, Тарасевич создает и фотоочерк «Подвиг» — повесть о ленинградских реставраторах. Здесь он успешно реализует свое умозрительное представление об этой большой и сложной теме: придумывает логическую конструкцию в виде трех визуальных «слоев» очерка — фотографий военной поры, на которых запечатлены руины петергофских и пушкинских дворцов; снимки дня сегодняшнего, показывающие кропотливую работу людей, восстанавливающих уникальные памятники культуры, и, наконец, трансформируемые при помощи различных технических ухищрений цветные фотографии восставших из руин великолепных ансамблей. В конечном счете мы видим процесс возрождения из пепла, явленный нам в фотографическом образе.

Так возникает принципиально новая методика — «исследование» действительности. Ничем иным, как фотографическим исследованием занимается тот же В. Тарасевич, когда ищет внешние проявления эмоций людей, увлеченных процессом творчества, как это имеет место в цикле «Биологи Пущина». Однако снимая портреты ученых, фоторепортер рассчитывает главным образом на удачу. Он как «вольный стрелок», выходящий на охоту, уверен, что вернется с добычей, но порой не знает, с какой конкретно.

А разве не исследование поведения человека в экстремальной ситуации проводил Макс Альперт, снимая академика Амосова в перерыве между труднейшими операциями, одна из которых окончилась трагически? Разве это не было стремлением дойти до самой сути человека и хирурга, размышляющего о своей профессии, о смысле и целях бытия? Только так и мог родиться знаменитый портрет хирурга, известный ныне миллионам людей.

Такая методика явилась как бы неосознанным протестом против постоянно ощущаемого фотожурналистами диктата редакций, требующих строго определенной продукции — фотографии «декларирующей и констатирующей».

Сопротивление этому диктату привело многих репортеров к логическому решению: «Это я снимаю для газеты, а это — для себя». Подобное раздвоение не могло не сказаться на ухудшении качества газетной продукции. Родилось понятие «соседнего кадра» — фотографии, не попавшей на газетную полосу в силу нетрадиционности или неоднозначности трактовки явления. В этих снимках, как правило, видны попытки исследования действительности, анализа реальностей нашей жизни.

Наиболее ярко методика исследования действительности проявилась в творчестве Павла Кривцова, сумевшего в своих работах соединить нетрадиционное видение с глубоким анализом явлений нашей жизни. В отличие от своих предшественников Кривцов более точно ставит перед собой задачи, стараясь свести эксперимент к ожидаемому результату. Рассказывая о своей творческой «кухне», автор подчеркивает, что, приступая к съемке, он непременно ставит перед собой конкретную цель: рассказать своему герою, почему он ему понравился, что именно в нем привлекло фотографа. Кривцов показывает нам реакцию героя на себя. Зритель как бы вступает с героями в более тесный контакт, что способствует расшифровке личностей. Потому-то столь доверительны портреты подавляющего большинства его героев.

Наверное, большинство снимающих знает, как удобно работать на съемке вдвоем. Особенно когда один из репортеров организует кадр. Как правило, наиболее удачные снимки оказываются в этом случае у того, кто, не вмешиваясь в событие, наблюдает за происходящим. Что удается ему снять в этом случае? Реакцию людей на коллегу-фоторепортера, режиссирующего событие. Возвращаясь к нашей терминологии, мы исследуем реакцию на человека, вторгающегося в действительность.

Те, кому часто приходится делать портреты, опять-таки, наверное, обращали внимание, что удобнее всего снимать, когда ваш герой с кем-то беседует. Нередко вы даже просите подойти и поговорить с ним своего коллегу-журналиста или еще кого-нибудь. В этом случае вы снимаете реакцию героя на собеседника. Опять-таки происходит исследование, но неосознанное и с непредсказуемым результатом.

Представьте себе избитый сюжет — возвращение шахтеров из забоя. Сколько вы видели таких снимков? Десятки? Сотни? Чумазые, улыбающиеся лица, цветы. Что делает в подобном случае тот же Павел Кривцов? На первый взгляд он вроде бы организует встречу с традиционным вручением цветов, только преподносить их будут не девушки из конторы, а жены и дети горняков. И если в первом случае имела бы место постановка, «театр» с посредственными актерами, то здесь фоторепортер моделирует реальную ситуацию — семья встречает мужа и отца. Если бы он снимал «вручение цветов», то происходила бы простая регистрация события. Кривцов же исследует реакцию людей на происходящее, откровенно подчеркивая при этом необычность ситуации. Что же ему удается увидеть? Жена, вручив цветы и поцеловав мужа, протягивает ему сына — мальчонку трех-четырех лет, вконец растерянного. Тот вроде бы и узнает отца, но не очень-то уверенно — ведь он никогда не видел его таким грязным. «Там же, — рассказывает Кривцов, — я увидел девочку лет семи, она стояла в стороне и плакала. Я подошел и спросил, что с ней. Она сказала: «Папу жалко! Какой он грязный!» Дети и не представляли, какая трудная работа у их отцов. Для них это было открытием. И для меня тоже! Я думаю, что эта девочка теперь будет еще больше любить отца, она поймет, каким трудом добывает он для них хлеб насущный. Уверен, что это детское впечатление будет сопровождать ее всю жизнь».

Так обычная, казалось бы, съемка становится социологическим экспериментом, дает богатый материал для наблюдений и размышлений. Методика глубокого и всестороннего анализа ситуации ни в коей мере не противоречит природе фотографии, тяготеющей, по точному определению З. Кракауэра, к «неинсценированной действительности». Методика исследования заставляет обращаться не к внешним «фотогеничным» проявлениям жизни, а к глубинным и сущностным. Это требует от журналиста чутья, тонкости понимания жизненных процессов, высокого профессионального мастерства. Фоторепортер становится не просто регистратором событий, но исследователем, отбирающим наиболее характерные и достоверные факты для убедительного и аргументированного утверждения своей концепции.

Подобный подход устраняет стереотипный показ героя по раз и навсегда установившейся схеме: на работе, в кругу семьи, на профсоюзном собрании или во время депутатского приема. Здесь требуется точная и конкретная позиция самого автора, осознание решающего: я хочу показать этого человека именно таким, именно в этих наиболее характерных для него ситуациях, ибо в них раскрывается его индивидуальность, его личность. Но тут и репортер должен быть, как говорится, на высоте — он не вправе полагаться на случайную удачу, съемка для него должна стать осознанным поиском ответов на поставленные вопросы. Естественно, такой подход требует принципиального пересмотра многих традиционных установок, понимания, что проблемы можно поднимать не только пером. Сегодня, в период глубокой и всесторонней перестройки фотоаппарат становится особенно могучим оружием в руках размышляющего и честного журналиста. Оружием, сила которого в наглядности, зримости явлений жизни, наблюденных, исследованных и представленных обществу как документальное свидетельство его сегодняшнего состояния, требующего постоянного совершенствования.

П. КРИВЦОВ ТРУДНАЯ ЛАВА



В. ТАРАСЕВИЧ КРАЙ ЗЕМЛИ



М. АЛЬПЕРТ 24 ЧАСА ИЗ ЖИЗНИ СЕМЬИ ФИЛИППОВЫХ



ФОТО **ЮРИЯ БЕЛИНСКОГО**

Юрий Щекочихин **Остановить волну!**

Обозреватель «Литературной газеты»



Эти лица мне незнакомы. Видел другие... Сколько раз, сидя перед ними — глаза в глаза, — пытался понять, захлестнула ли нас эта волна или мы еще находимся перед ней, рискуя через десятилетие или, может быть, раньше пережить все беды, которые переживают сейчас страны Запада, опутанные сетью подпольных организаций торговцев наркотиками.

Вот почему так внимательно рассматриваю сейчас лица на фотографиях Юрия Белинского.

Преступная карьера еще нескольких оборвалась. А сколько их, тех, кто делает деньги на деградации личности, на слезах, на крови, на смерти...

Так случилось, что мои заметки («Неделя», январь 1986 года) оказались первыми в ряду множества статей, очерков и интервью, посвященных проблеме наркотиков. Проблеме, которая раньше искусственно скрывалась. Я сам долго ждал этого часа — почти десять лет. С тех пор, как однажды случайно стал свидетелем «ломки» наркомана-подростка. После этого я их видел часто: и в больницах, беспомощных и сломленных, мечущихся по кроватям, и в дежурных комнатах милиции. Однажды — уже давно — сутки просидел в компании ташкентских наркоманов.

Многое узнал, о многом догадывался, на многие вопросы не мог найти тогда ответа. Да это было и естественно: поиск истины и запрет на истину несовместимы.

Теперь мы знаем истину. Или почти знаем. Но вот что я заметил. После первой эйфории от темы, ранее объявленной запретной, сама тема постепенно начала исчезать со страниц газет. И не потому, что снова последовали запреты. Наступила психологическая усталость: ах, опять об этом... Сколько можно... Надоело...

Убежден, что компанией наркотическую волну не остановишь. Она слишком коварна, чтобы, крикнув о ней, потом успокоиться.

Мой коллега из итальянской газеты «Мессаджеро» Гвидо Коломба как-то сказал мне: «И в Италии все начиналось незаметно, а потом вспыхнуло со скоростью бикфордова шнура».

Сегодня я думаю: не рано ли мы успокоились?

Один из молодых наркоманов, рассказывая о своей жизни, как-то горестно заметил мне: «Наркотики умеют ждать»... Он имел в виду себя, и только себя. Но эти слова относятся и к жизни общества. Волну можно остановить только тогда, когда приближение ее все время чувствуешь. И убежден, она была бы куда меньше, объяви мы о ее приближении еще десятилетие назад. Поэтому я сейчас всматриваюсь и всматриваюсь в лица с этих фотографий. Может, я их видел все-таки? Может, встречался? Может, помню их молодыми?

Наркотики стали выгодным бизнесом не только на Западе, где вовсю орудует мафия. И мы не можем переступить через общие законы. По данным исследований, которые провел заведующий научно-исследовательской лабораторией преступности МВД Грузинской ССР А. А. Габиани, подпольные торговцы наркотиками, действующие только в Грузии, зарабатывают в год примерно 36,5 миллиона рублей. Тридцать шесть с половиной миллионов рублей в год только в одной из пятнадцати наших республик! Есть за что рисковать. Потому-то на фотографиях они не поднимают глаза. Если бы подняли — мы смогли бы увидеть в них очень многое.

Не забыть бы об этом... Не посчитать тему уже закрытой.

Рано!..

КОММЕНТАРИЙ АВТОРА:

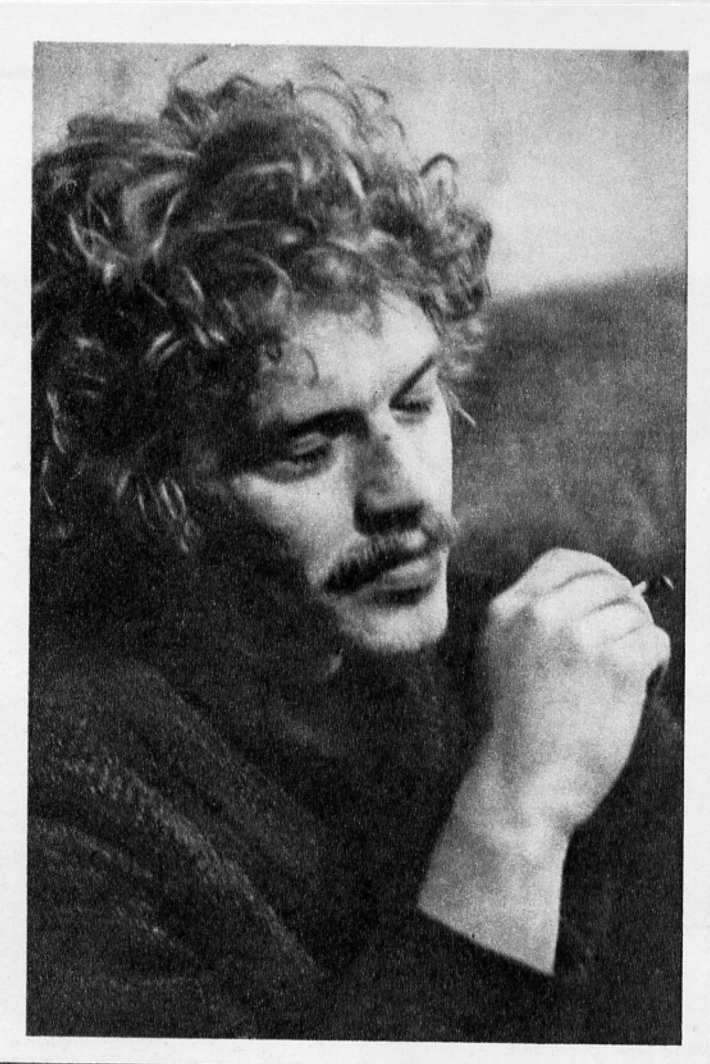
Выполнить задание Фотохроники ТАСС — подготовить материал о борьбе с наркоманией в Ленинграде — мне помогли работники милиции, и в первую очередь, пожалуй, заместитель начальника отдела по борьбе с наркоманией Уголовного розыска Главного управления внутренних дел города и области Сергей Михайлович Лебедев, познакомивший меня с существом и деталями этой проблемы.

...Нелегко поднять камеру и начать съемку — ведь передо мной люди, попавшие в страшную беду. Двое молодых обитателей притона еще что-то соображают. Третий участник наркотического «кайфа» уже не воспринимает происходящего... Стараюсь не показывать их лиц — снимаю со спины, чтобы видны были исколотые руки, потом фотографирую разбросанные шприцы, полиэтиленовые мешочки с маковой соломкой, изъятой при обыске, множество пустых бутылок из-под ацетона... Антисанитария здесь — чудовищная.

В ту же ночь визит в еще один притон. Здесь среди немногочисленных вещей — а эта деталь характеризует обитель наркомана, так как слишком дорог материально каждый его день — была найдена валюта: одно преступление тянет за собой другое... Ночные рейды дали основу для материала, потом добавились другие объекты — тюрьма, где содержались во время следствия наркоманы и торговцы наркотиками, следственный отдел, вещественные доказательства, заседание суда, больница, где лечат наркоманов...

Работая над темой, я понял, что борьба с этим злом возможна лишь при условии, если мы навалимся на него всем миром. И тут одно из самых сильных средств — гласность, а значит, и наша журналистская фотография.

Ю. БЕЛИНСКИЙ





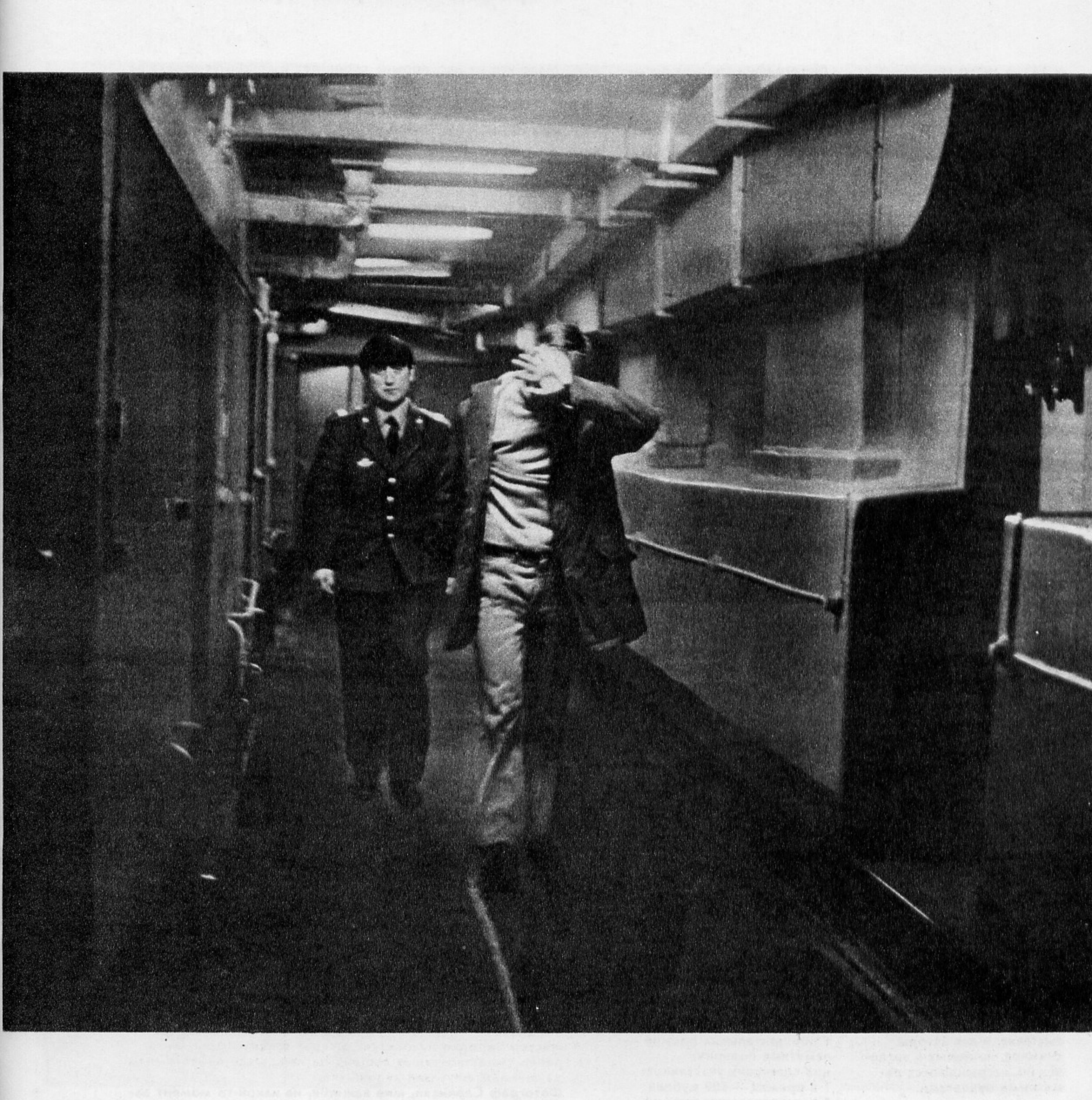


ФОТО **ЮРИЯ БЕЛИНСКОГО**

«Мир юных»

Днепропетровский обком ЛКСМ Украины, отдел народного образования Днепропетровского облисполкома, Дом ученых, областная станция юных техников совместно с фотоклубами «Днепр» и «Юниор» организуют межреспубликанскую фотовыставку «Мир юных», посвященную 70-летию ВЛКСМ.

Цель выставки: показ фотографического творчества юных и пропаганда фотоискусства.
К участию приглашаются детские и юношеские фотокружки и фотоклубы, а также отдельные авторы из всех республик, краев и областей нашей страны.
Тематика представляемых работ не ограничена. Вместе с тем организаторы выставки обращают внимание авторов на особую важность отображения в работах жизни молодежи, раскрытие черт советского образа жизни.
Количество снимков, представленных одним коллективом, не должно превышать 25, от каждого автора — не более пяти. Размер — от 18×24 до 30×40 см.
Необходимо указывать возраст автора.
В состав жюри войдут фотожурналисты, искусствоведы, педагоги, специалисты по детской фотографии. Будет работать на выставке и юношеское жюри — члены днепропетровского фотоклуба «Юниор».
Снимки оцениваются в двух возрастных категориях.

Авторы лучших работ, отмеченных как взрослым, так и детским жюри, будут награждены призами и дипломами. Каждый коллектив, принявший участие в фотовыставке, и все авторы снимков, принятых в экспозицию, награждаются памятными буклетами.

Выставка будет передвижной. Отпечатки, не принятые в экспозицию, возвращаются авторам.
Календарь выставки:
прием работ — до 1 июня 1988 г.;
открытие выставки — 1 октября 1988 г.;
возврат не принятых в экспозицию работ — до 1 марта 1989 г.

Фотографии следует посылать по адресу: УССР, 320027, Днепропетровск, улица Куйбышева, 2. Дом ученых, фотоклуб «Днепр». Бандероли просим направлять с оплаченной доставкой.

«Земля у нас одна»

Редакция журнала «Огонек» и Советский комитет защиты мира объявляют международный фотоконкурс под девизом «Земля у нас одна».

На конкурс принимаются черно-белые и цветные снимки, показывающие все многообразие жизни человека в современном мире, выражающие стремление людей разных стран лучше узнать друг друга, жить в мире и согласии на нашей планете.
В конкурсе, который проводится в течение 1988 года, могут принять участие как профессиональные фотографы, так и фотолюбители из разных стран.
Фотографии на конкурс размером 24×30 см с указанием фамилии автора и его почтового адреса следует направлять по адресу: 101456, Москва, Бумажный проезд, 14, редакция журнала «Огонек». На конверте указать: «На фотоконкурс».
Присланные снимки не рецензируются и авторам не возвращаются.
Лучшие фотографии будут публиковаться на страницах журнала «Огонек».

Для победителей конкурса, итоги которого жюри подведет в конце декабря, установлены следующие премии:
для иностранных участников:
1-я премия — поездка в СССР сроком на 7 дней;
5 поощрительных премий — памятные подарки;
для советских участников:
1-я премия — 500 рублей;
5 поощрительных премий — по 100 рублей.

Анри Вартанов

Гармония и соразмерность

Мало кто из нас, прожив сорок лет и достигнув успеха на жизненном поприще, способен в один день поменять профессию, оставить высокий пост, взяться за новое для себя непростое дело. Завен Саркисян сделал это: ответственный работник, старший референт Совета Министров Армянской ССР стал директором небольшого, влачащего, если говорить начистоту, жалкое существование Музея народного творчества.
Раньше он давал указания министерствам и ведомствам, сочинял и отправлял во множество адресов ни к чему его лично не обязывающие бумаги — теперь сам в качестве просителя ходит по инстанциям, «выбивая» для своего музея фонды и помещения, убеждая, нервничая, переживая.
Есть, впрочем, одно дополнительное обстоятельство, которое проливает свет на поступок Саркисяна: он уже давно занимается фотографией, снимая на цвет многочисленные памятники древнеармянской архитектуры. Изъездив республику вдоль и поперек на своем повидавшем виды «жигуленке», он познакомился за это время со многими обитателями далеких горных деревень, у которых хранятся доставшиеся им еще от прадедов предметы народного искусства: ковры, ткани, домашняя утварь.
Наконец наступила пора в полной мере использовать и свои знания, и свои способности. Теперь уже новый директор музея мог не стесняться перед коллегами «несерьезного» увлечения фотографией: свои экспонаты он каталогизировал с помощью сделанных им слайдов. И «странные» друзья Саркисяна — деревенские старики и старухи — обрели в новых условиях почетный статус владельцев художественных ценностей.
И еще одна давняя дружба — с живущим в Тбилиси кинорежиссером Сергеем Параджановым — обрела неожиданный поворот. Дело в том, что Параджанов наряду с кинематографическим даром обладает еще одним. Впрочем, может быть, даже не одним, а несколькими: он и скульптор, создатель замечательно-выразительных кукол, и художник по ткани, и мастер того вида творчества, который близок в чем-то искусству икэбаны.
Каждый, кто попадает в его тесную квартиру, сразу же оказывается в мире безудержной фантазии хозяина. Буквально все пространство — от пола до потолка — заполнено произведениями режиссера. Им не хватает места в комнате — и они выплескиваются на балкон, где продолжают жить под открытым южным небом своей собственной, независимой от автора жизнью.
На слайдах, воспроизведенных на этих страницах (а у Саркисяна в коллекции их гораздо больше), легко прослеживается мысль автора. Фотограф не соблазняется возможностью показать режиссера или его творения «сольно», вырванными из контекста. При том, что каждое из созданий Параджанова имеет немалую эстетическую ценность, Саркисян предпочитает показывать их не по отдельности, а в том неожиданном, подчас парадоксальном сочетании, в котором они живут в доме режиссера.
Вместе с тем фотограф не робеет перед нагромождением разных по форме, материалу, цвету, характеру произведений в кадре. Он умеет «примирить» их, найти гармонию и соразмерность частей. Сделанные руками Параджанова (а иногда и просто одухотворенные его прикосновением), произведения составляют на снимках чарующую, волнующую воображение мозаику. Не знаю, как кому, а мне доставляет удовольствие разглядывать собранные на плоскости снимков предметы, узнавать их происхождение (режиссер нередко использует в своих работах фрагменты ранее существовавших вещей), наслаждаться прихотливым движением фантазии художника.
Фотограф Саркисян, мне кажется, на какой-то момент забыл, что он — директор музея. Он, как каждый из зрителей, восхищается увиденным. Но в его служебном кабинете я обнаружил и другой подход к творчеству Параджанова. Здесь вывешены подготовленные для музейной экспозиции произведения режиссера — мозаичные рельефы. Молодой директор считает, что творчество Параджанова имеет много общего с работами безымянных народных мастеров далекого прошлого. Недаром он собирается в 1988 году устроить в своем музее большую персональную выставку произведений кинорежиссера.
Глядя на слайды Саркисяна, можно заранее позавидовать посетителям этой необычной выставки.

ФОТО **ЗАВЕНА САРКИСЯНА**



МИР КИНОРЕЖИССЕРА ПАРАДЖАНОВА (ИЗ СЕРИИ)

ФОТО **ЗАВЕНА САРКИСЯНА**



МИР КИНОРЕЖИССЕРА ПАРАДЖАНОВА (ИЗ СЕРИИ)



ФОТО **ЗАВЕНА САРКИСЯНА**



МИР КИНОРЕЖИССЕРА ПАРАДЖАНОВА (ИЗ СЕРИИ)

Итоги II Всесоюзного фестиваля народного творчества

Награды ВДНХ СССР

Главный комитет ВДНХ СССР постановил наградить лучшие коллективы, участвовавшие во Всесоюзной выставке работ фотолюбителей, посвященной 70-летию Великой Октябрьской социалистической революции.

Дипломами I степени:
ЦДСА имени М. В. Фрунзе; народная фотостудия «Новатор» (Москва); МДСТ Московского областного совета профсоюзов ВЦСПС; ЗНУИ Министерства культуры РСФСР; фотоклуб «Ракурс» (Чебоксары), фотоклуб «Зеркало (Ленинград), ВНМЦ Министерства культуры СССР.

Дипломами II степени:
народный фотоклуб «Полесье» (Гомель); фотоклуб «Мир» (Дубна); республиканский НМЦ НТ и КПР Министерства культуры Украинской ССР; фотоклуб «Тасма» (Казань); Челябинский областной фотоклуб; Запорожский областной НМЦ НТ и КПР; фотоклуб «Могилев»; редакция журнала «Советское фото»; Читинский областной НМЦ НТ и КПР; Минский областной НМЦ НТ и КПР; народная фотостудия Бауского ДК (Латвийская ССР); фотоклуб «Рыбацкий меридиан» (Владивосток); МДСТ Павлодарского облсовпрофа; фотоклуб «Арбат» (Москва); народная фотостудия «ТФК» (Таллин).

Дипломы Почета вручены: летчику-космонавту СССР В. Джанибекову; сотрудникам отдела кинофотоискусства Министерства культуры СССР Н. Барановой, М. Голосовскому, А. Евтееву.

Награждены медалями авторы выставки и организаторы фотолюбительского движения.

Золотыми медалями:
И. Азаренка (Ташкент), А. Васильева, Г. Колосова (Москва), Б. Иванова (Чебоксары), А. Кулакова (Пущино), В. Базана (Витебск), Г. Лукьянову (Московская обл.), А. Паламаря (Тирасполь), М. Тоома (Тарту), Е. Раскопова (Ленинград).

Серебряными медалями:
А. Баскакова, А. Ерина, Г. Копосова, Э. Мусина, В. Наседкина, С. Пожарскую, Н. Самойлова, А. Симонова, А. Слюсарева, Г. Сошальского, (Москва); И. Пуземского (Уфа); В. Михайлова (Чебоксары); Л. Тарнопольского (Гомель); Р. Островскую (Киев); С. Неговелова (Дубна); Д. Абрамова (Ногинск); Я. Хавина (Гомель); Д. Бойко, В. Муршеля (Челябинск); В. Решетняка, В. Романчука (Киев); В. Павлова (Казань); В. Пистунова (Запорожье); З. Шегельмана (Могилев); В. Обухова (Череповец); А. Машечко (Чита); Д. Линникова (Фрунзе); А. Дудкина (Минск); Н. Пукиса (Латвийская ССР); А. Акиса, Р. Лиелбриедиса, В. Мисса (Рига); Ю. Луганского (Владивосток); Е. Ниязова (Павлодар); М. Соколова (Ульяновск); Н. Мищенко (Красноярск); Э. Вильямяэ (Хаапсалу); Р. Рубцова (Калининград); К. Аликвеэ (Таллин); В. Булгакова, С. Подметина (Ленинград).

Бронзовыми медалями:
Р. Агасьянца, О. Атькова, Е. Березнера, И. Гольдберга, Б. Долматовского, Н. Зотову, Ю. Коровина, А. Креймера, Б. Кремера, Г. Курилову, Н. Кулебякина, А. Липатова, И. Лоскутникова, М. Метелицу, В. Марковича, Г. Никитенко, В. Райтмана, Н. Рябухина, В. Серова, Г. Скрипника, А. Фурсова, С. Худякова (Москва); Э. Ахсанова (Уфа); И. Балакина, А. Шкроба (Брянск); Г. Жувакину (Караганда); Н. Осоку (Дзержинск); П. Шпетного (Винница); В. Дацюка (Керчь); А. Григорьева, В. Бороздина (Пермь); И. Драпиковского (Кокчетав)); Ю. Артамонова (Калинин); В. Титова (Могилев); В. Егорова, В. Соловьева (Ковров); И. Ларионову, В. Хаскина (Петрозаводск); С. Скуратова, Е. Первильева (Владимир); Р. Кульбу (Ивано-Франковск); В. Панасюка (Черновцы); О. Огородника (Львов); Ю. Голубева (Сланцы); С. Солонского (Харьков); В. Астистова, Ю. Вернигора (Киев); С. Алескерова (Баку); А. Бернотаса, В. Дарашкявичюса, П. Малукаса, В. Маркявичюса (Вильнюс); К. Мизгириса (Неринга); В. Янкаускаса (Каунас); С. Сафиуллина, А. Утробина (Челябинск); М. Кравеца, В. Махинько (Ялта); В. Новожилова, Ю. Колесникова (Коломна); Е. Поминова, А. Смирнова, Т. Романову (Дубна); Г. Кирсанова (Лыткарино); А. Иванченко (Загорск); Р. Кракова, Т. Гриба (Минск); В. Рахманова (Кишинев); А. Назарова (Пенза); С. Денисова (Алма-Ата); А. Паукштиса (Новосибирск); Г. Борисовского (Львов); С. Шербатых (Вологда); Ш. Баширова (Казань); С. Анзеля, В. Стрибука (Гомель); Г. Авакяна, А. Бабаяна (Ереван); С. Демченко (Североморск); А. Бовкуна, А. Грабовенко (Киев); А. Аверкина, В. Житнича (Московская обл.); А. Шевелева, И. Налевского (Астрахань); Е. Потапова (Магнитогорск); С. Воронина (Мурманск); С. Шафрана, М. Матуса (Днепропетровск); С. Рогожкина, И. Горячева (Свердловск); В. Ковальчука, В. Лобко, С. Колтовича, В. Журавкова (Минск); Ю. Стурманиса (Латвийская ССР); В. Гулика (Кемерово); В. Лескову, Б. Ветрова (Чита); Б. Рыжука (Приморский край); А. Кивиметса (Йыгев); И. Журавского (Псков); А. Жоробаева, В. Доценко, С. Свиряева, А. Колосова (Фрунзе); В. Зиму, В. Муравейникова (Чернигов); В. Филонова, Я. Шубина (Запорожье); В. Иванко (Подольск); Н. Назарову (Красногорск); Ю. Берзиньша, И. Суну, И. Пуриньша, Р. Аузиньша, В. Линкса, Р. Фогтса (Рига); Т. Булле (Латвия); И. Рятова (Павлодар); В. Барулева, Ю. Набатова (Саратов); А. Белоногова (Красноярск); С. Жуковского (Зеленоград); А. Пархоменко (Павлодар); А. Заева, Н. Заботкина, В. Галынкина (Златоуст); М. Лебедкину, Л. Постникову (Красногорск); Ю. Приютовского (Тирасполь); С. Мальгавко (Тара); В. Соколова (Ташкент); В. Спирянову (Подольск); Б. Панова (Николаев); Ю. Удумяэ, М. Локка, Ю. Илицо (Тарту); В. Алферова, С. Арсентьева, А. Геенцвея, Д. Кощеева, Ю. Ларионову, Б. Михалевкина, С. Подгоркова, С. Тимофееву, А. Титаренко (Ленинград); Б. Ладыженского, Д. Зюбрицкого, С. Рогожкина, Е. Калчищука, В. Шулеко, А. Рыбакова (Одесса); И. Сивцову (Рязань); М. Терентьева, В. Губенко (Миасс).

Среди детских фотоколлективов **Дипломов ВДНХ** удостоены: фотостудии «Фокус» (Уфа); «Искорка» (Ковров); «Миг» (Караганда); «Фото-84» (Дзержинск); «Ракурс» (Железногорск); «Восход» (Могилев); «Этюд» (Петрозаводск); «Лик» (Сланцы); «Неринга», «Фотон» (Дубна); «Смена» (Гомель); «Луч» (Челябинск); «Ваенга» (Североморск); «Пламя» (Мурманск); «Панорама» (Минск); «Спутник» (Череповец); «Время» (Кемерово); «Зенит» (Красногорск); «Фотон» (Павлодар); «Взгляд» (Тирасполь); «Ритм» (Миасс); Каунасский детский фотоклуб; фотокружок Киевской СЮТ; фотостудия ялтинского Дома пионеров; фотостудия Белорусского республиканского Дворца пионеров.

Семинар фотолюбителей

В Москве, на ВДНХ СССР, на базе Всесоюзной выставки работ фотолюбителей был организован семинар. В его работе приняло участие 150 человек — заведующие и методисты отделов кинофотоискусства республиканских НМЦ и межсоюзных Домов самодеятельного творчества, руководители фотоклубов и детских фотостудий из всех союзных республик.

Тема лекции профессора, доктора философских наук В. Разумного — роль самодеятельного фотоискусства в воспитании советской молодежи, в отображении перемен в жизни общества.

Ведущий инспектор Управления культурно-просветительных учреждений Министерства культуры СССР Н. Семенов отметил, что хотя идейно-художественный уровень любительской фотографии вырос, число фотоколлективов продолжает сокращаться, поэтому здесь предстоит серьезная работа.

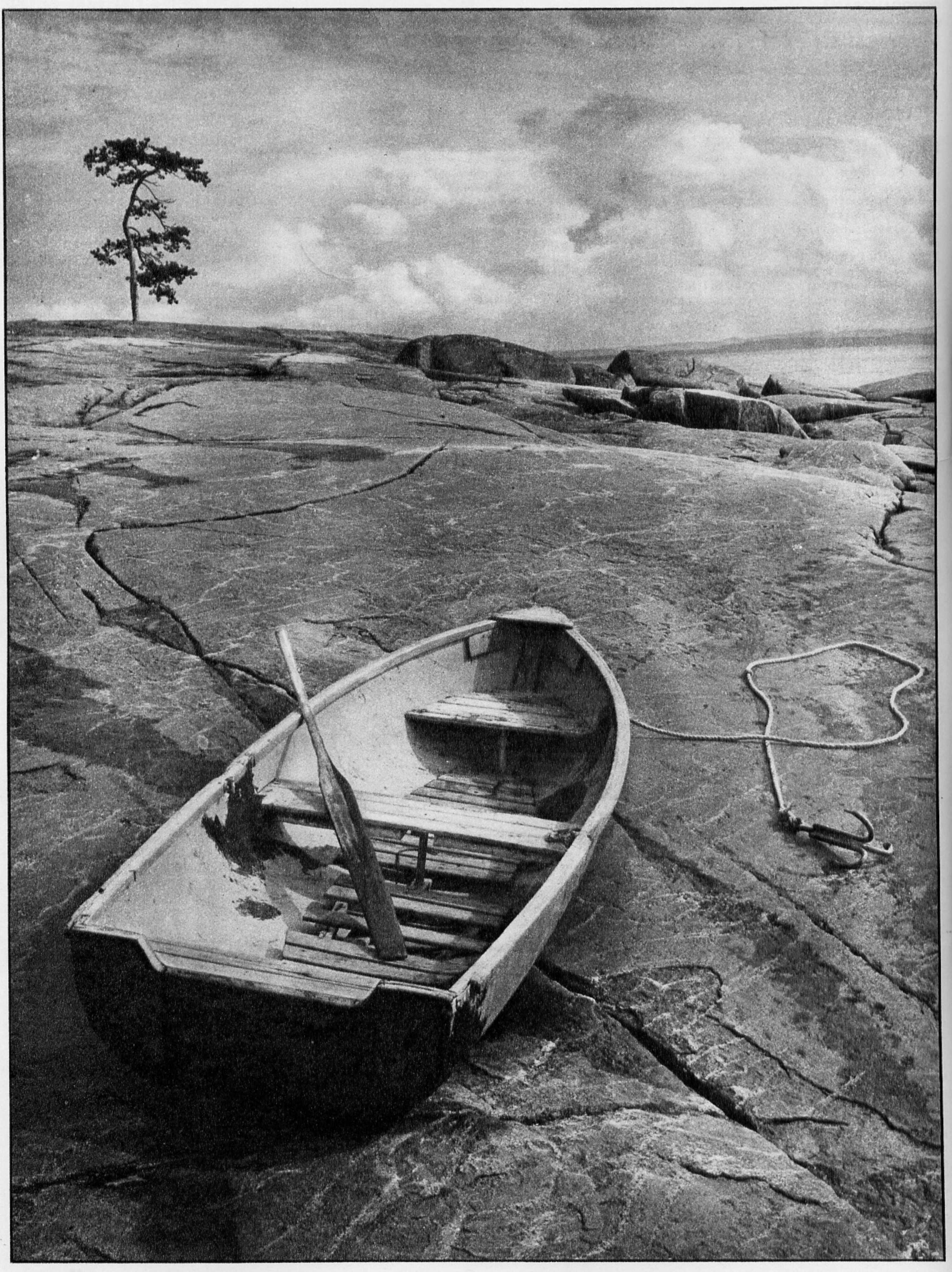
Участники семинара собрались на заседание «круглого стола», который вел председатель жюри выставки Г. Копосов.

В. Серов (Москва), Я. Сильд (Таллин) и П. Шпетный (Винница), Ю. Элизорович (Минск) говорили о необходимости создания общественной организации — Федерации фотоискусства СССР — и внесли конкретные предложения. Руководители детских фотостудий Ю. Лукашвили (Тбилиси), Н. Осока (Дзержинск) рекомендовали привлечь в качестве одного из учредителей Федерации Министерство просвещения СССР. Председатель Общества фотоискусства Латвийской ССР А. Акис высказался за то, чтобы представители республик участвовали в жюри всесоюзных фотовыставок. Своими сомнениями по поводу создания Федерации поделился председатель московского фотоклуба «Новатор» А. Болдин: «Проблемы эти могут решить НМЦ, если они обеспечат фотоколлективы материально-технической базой, станут издавать свой фотолюбительский журнал».

Идею создания журнала поддержали А. Слюсарев (Москва) и Е. Раскопов (Ленинград). Подводя итоги дискуссии, Г. Копосов (Москва) и старший методист республиканского НМЦ Министерства культуры Украинской ССР В. Романчук предложили поручить разработку примерного Устава Федерации ВНМЦ Министерства культуры СССР и обсудить его в республиках и на страницах журналов «Клуб и художественная самодеятельность», «Советское фото».

Всесоюзный семинар позволил познакомиться с творчеством членов детской фотостудии «Взгляд» (Тирасполь), фотолюбителей А. Кулакова (Пущино), Е. Ниязова (Павлодар), Г. Лукьяновой (Красногорск), П. Кунина (Караганда), А. Слюсарева (Москва), Г. Колосова (Москва), Д. Зюбрицкого (Одесса), С. Тимофеевой (Ленинград), коллекцией ленинградского фотоклуба «Зеркало» и других. Е. Бирюков (Свердловск) показал выставку «Социальный портрет 20—30-х годов», а А. Черей (Свердловск) продемонстрировал слайд-программу.

Участники семинара посетили ПО «Красногорский завод», где встретились с главным конструктором по фототехнике Г. Чижиковым, Музей фотожурналистики Союза журналистов СССР, выставку известного советского фотохудожника В. Улитина.



Георгий Колосов **На втором этапе**



А. ФУРСОВ

Есть особое удовольствие для заинтересованного зрителя — проследить становление художника от первых беспомощных шагов до первых признаков мастерства. В фотографии это обычно проходит в три этапа. Первый, как правило, художественно бесплодный — обретение технической грамотности, без которой нет фотографа. Второй — на нем застревает большинство любителей — связан с выбором своего жанра и темы, с поиском своих приемов. Техническое мастерство, иногда — техническая изощренность уже позволяют порой добиваться яркого художественного результата. Третий этап — свободное фотографическое высказывание с явными признаками собственного стиля. Он почти всегда связан с работой над какой-то одной большой темой.

Сегодняшний дебютант «СФ» Александр Фурсов — типичный представитель второго этапа, и на его примере интересно не только проследить ступени развития, но и выявить предпосылки перехода на третий этап.

В 1981 году он пришел в московский фотоклуб «Новатор» сравнительно опытным слайдистом, но совершенно девственным в области монохромной фотографии.

И сразу же попал в пейзажную секцию, которая только что открылась. Состоящая из зрелых людей, поздно пришедших в фотографию, но твердо знавших, чего они хотят, эта секция создала в клубе прецедент стремительного коллективного самообразования. Обсуждение работ всегда перемежалось с докладами, и темы их простирались от химии тонирования до стилевых особенностей творчества Ансела Адамса, по которому, кстати, Фурсов стал специалистом. Собственные успехи соотносились с достижениями клубных корифеев. Практика совместной съемки была тоже школой, и не только фотографической, потому что сюжетные интересы «пейзажистов» — так их прозвали в клубе — были связаны с культурным прошлым страны. Всего через три года актив секции, ставший к тому времени частью клубного правления, стал представляться на всех выставках «Новатора».

Быстрому становлению «пейзажистов» нахожу две объективные причины, над которыми любителям стоит подумать. Первая: в отличие от большинства новичков они сразу поняли, что «изображает» не фотоаппарат, и прежде чем пытаться высказаться, надо научиться говорить. В этом им помог клуб с его идущим от «стариков» культом совершенного изображения. Вторая: ни один жанр не воспитывает так фотографическую культуру, как пейзаж, где красота композиции — дежурная изобразительная задача, где малейшая тональная ошибка перечеркивает результат, внося фальшивую ноту в гармонию природы.

Пейзажная секция распалась как семинар, участники которого поняли, что больше друг друга уже ничему не научат, но сохранилась как творческая группа, основа которой не конкуренция, а дружба.

Творческий рост Фурсова подвержен одной, как мне кажется, общей закономерности. Он начинал с тщательно сделанных этюдов, лаконичных световых композиций, подсмотренных в природе. По мере роста расширялось его пространственное мышление, происходил переход от фрагментов к ландшафту, независимо от того, выступал ли он еще как наблюдатель, комментировал ли свое впечатление или явно привносил в природный сюжет какой-то новый смысл. Сегодня он может и то, и другое, и третье, но все чаще обращается к тонким проявлениям природы, ее переходным состояниям, а выразить их — это больше, чем выразить самого себя.

Я не знаю, куда пойдет дальше активный научный работник в области голографии, член правления «Новатора», «профессиональный фотолюбитель» Александр Фурсов. Как ни странно, для любителя стать мастером проще, чем стать художником. Первое — школа, второе — судьба. Изобразительное мастерство, преданность фотографии и твердая ориентация в иерархии ее ценностей — вот те предпосылки, которые могут вывести его на третий этап.

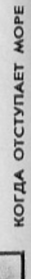
ОТТЕПЕЛЬ



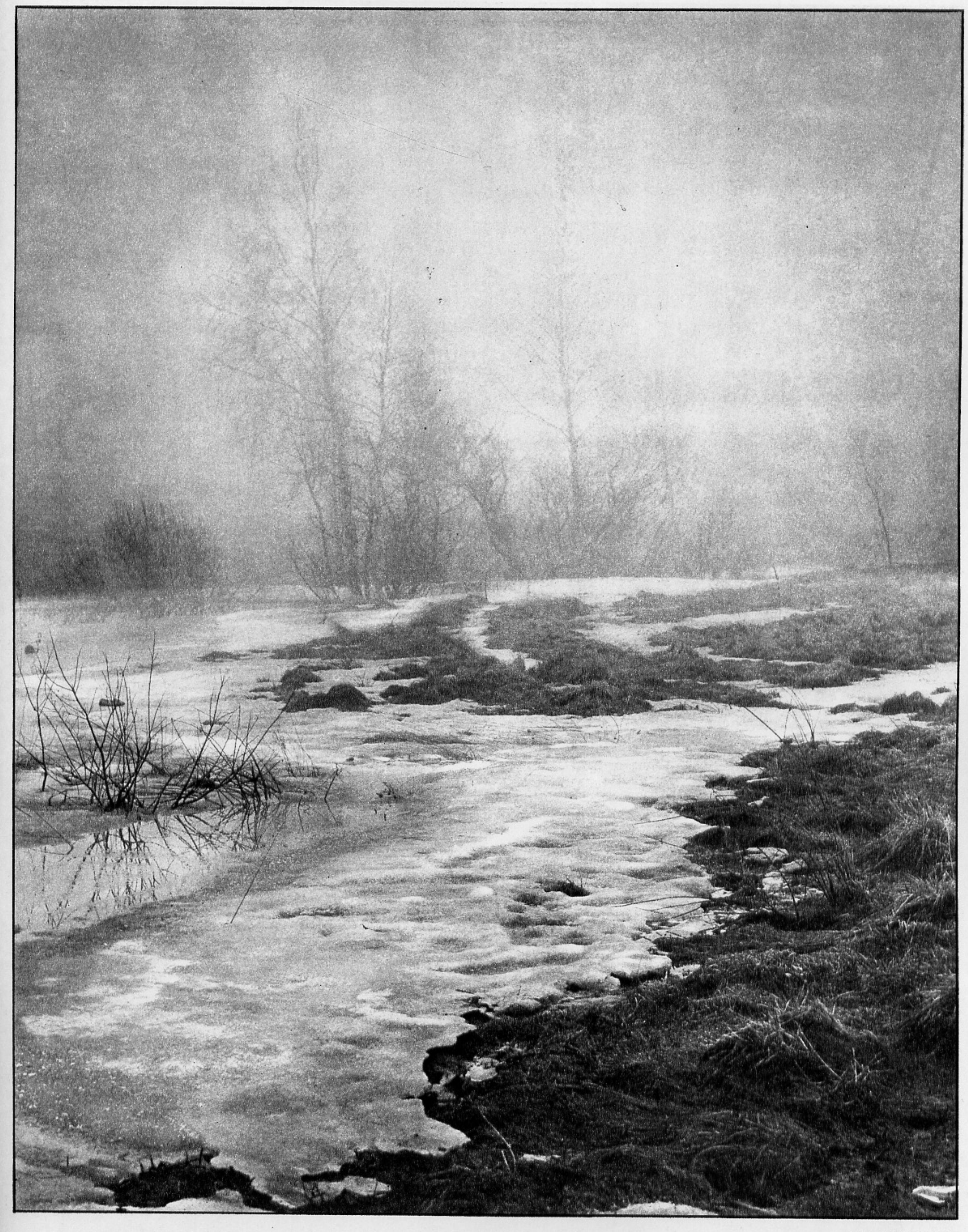
◄ ЛОДКА НА БЕРЕГУ (о-в КИЙ)

ФОТО АЛЕКСАНДРА ФУРСОВА

АМБАРЫ



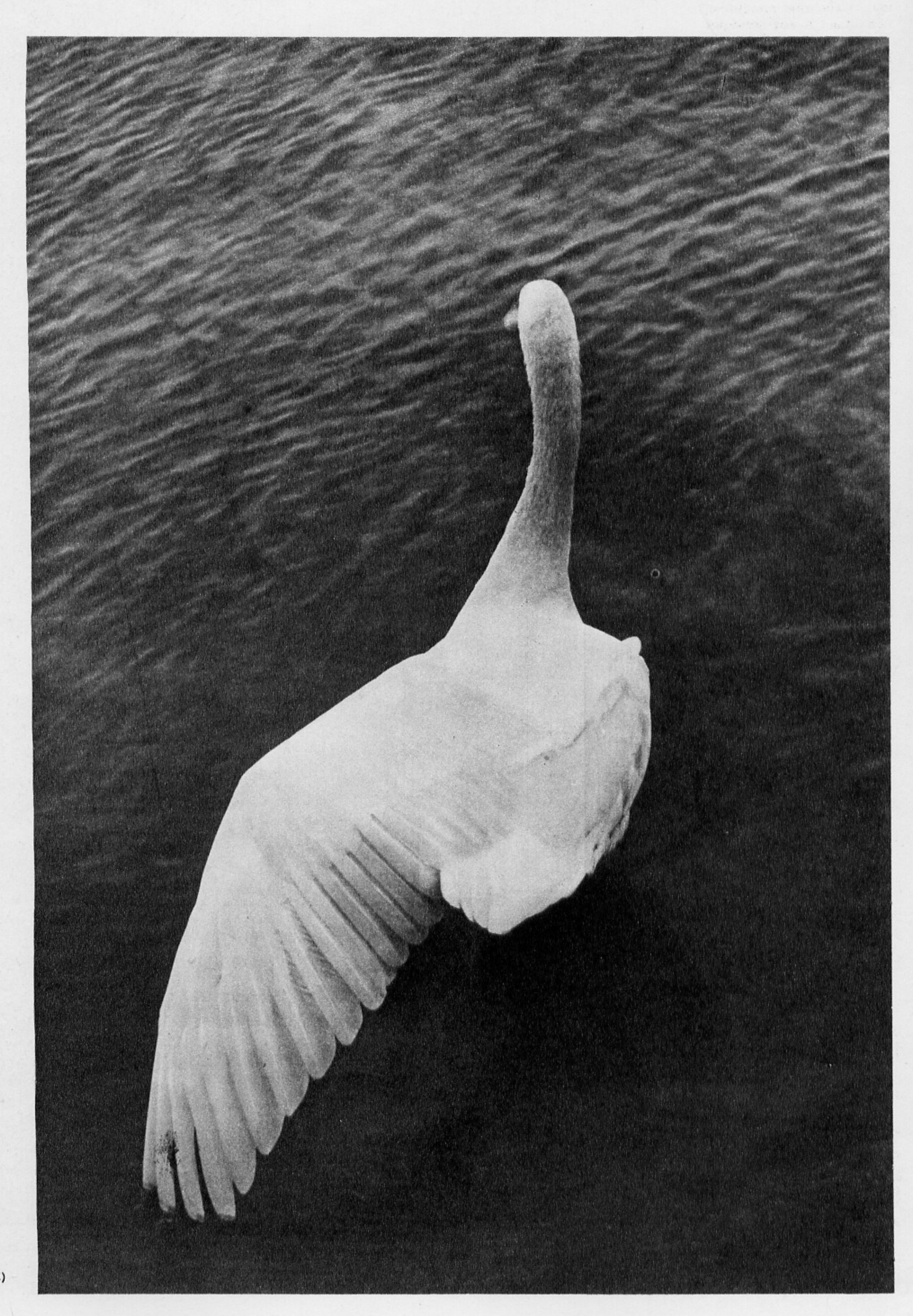
КОГДА ОТСТУПАЕТ МОРЕ



ВЕСЕННИЙ РАССВЕТ

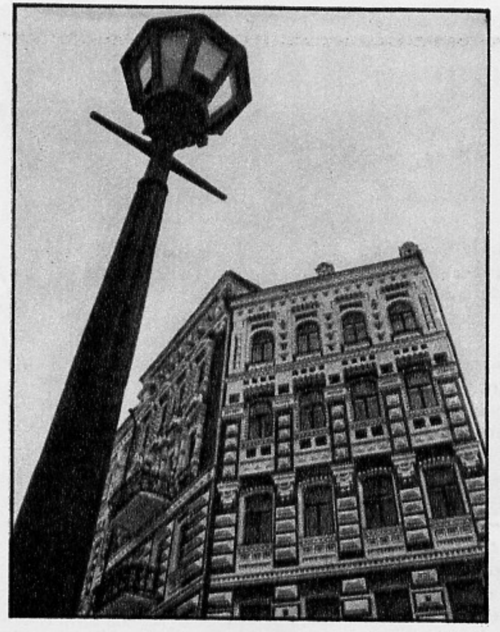
ФОТО **АЛЕКСАНДРА ФУРСОВА**

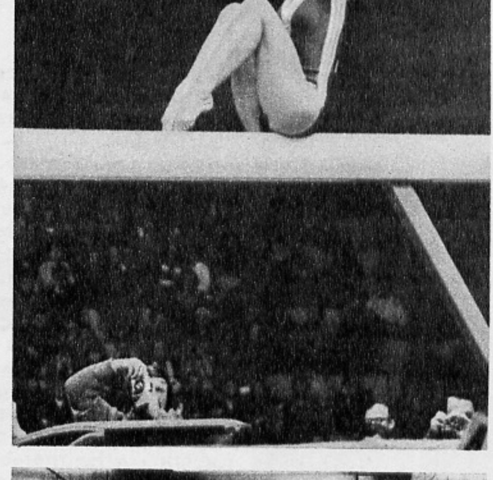
«Грация»

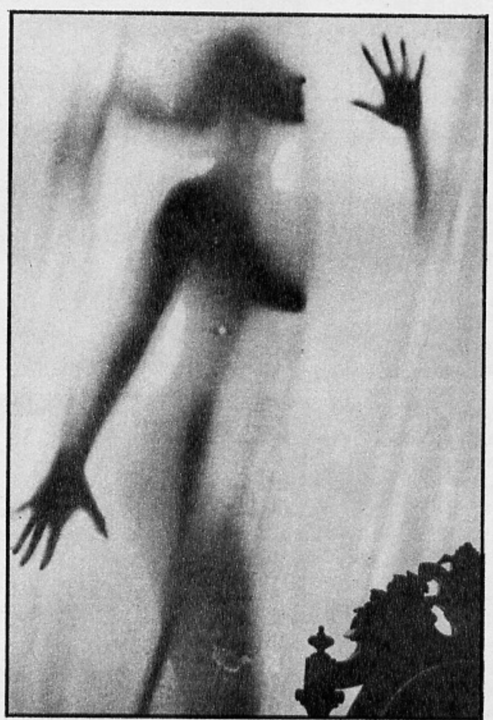


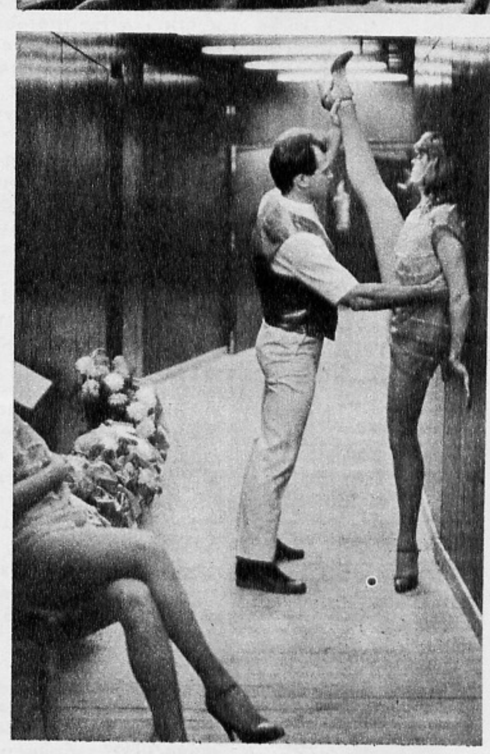
В. ЛОГАЧЕВ
(МАГНИТОГОРСК)
МЕЛОДИЯ

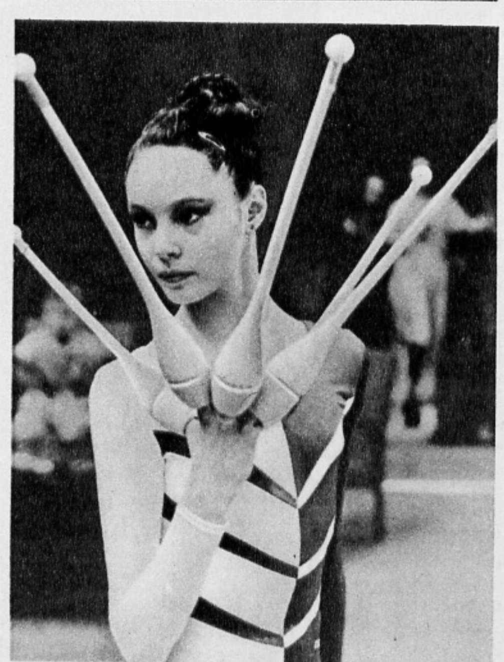
Мартовские номера журналов по традиции в какой-то своей части обязательно женские. Таким же сочли и конкурс «Грация» его участники. Поэтому почта на две трети сюжетно была «женской»: балерины, купальщицы, гимнастки, пловчихи, невесты... А вот женщин, спешащих на работу, стирающих, колдующих на кухне, на снимках, присланных в редакцию, не было. Читатели единогласно исключили такие сюжеты из категории грациозных.
Оставшаяся треть снимков — скульптурные изображения («парковые», с веслами, напрочь отсутствовали), орнитологические, архитектурные. Встречались и неплохо сложенные мужчины. Короче, тематика была довольно разнообразна...
Первая премия отправится в Магнитогорск, в фотоклуб «Калибр», к В. Логачеву.
Ему и всем авторам — наше «грацио», грациозное итальянское спасибо.

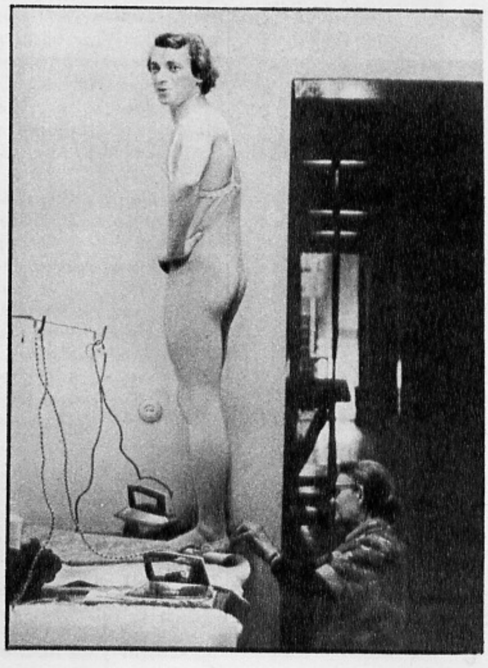


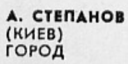












А. СТЕПАНОВ
(КИЕВ)
ГОРОД

Д. ЗЮБРИЦКИЙ
(ОДЕССА)
АКТ

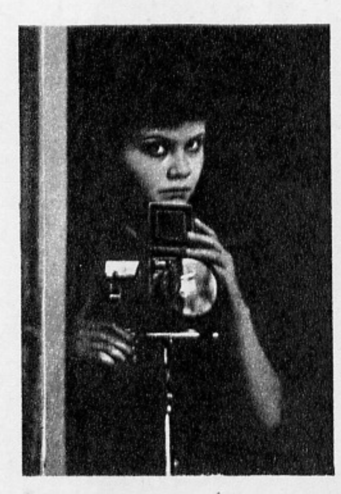
М. ДЫШЛЮК
(МОСКВА)
МИСС ГИМНАСТИКА

Ю. КОРОВИН
(МОСКВА)
УПРАЖНЕНИЕ

Д. ЗЮБРИЦКИЙ
РАЗМИНКА

П. АГАФОНОВ
(ПЕРМЬ)
ПРИМЕРКА

Борис Михалевкин **Сопереживание**



Л. ФЕДОРЕНКО

С Людмилой Федоренко — молодой, обаятельной девушкой както не вяжется фраза — «ворвалась в фотографию», хоть именно так и произошло.

Прослышав от друзей про фотоклуб «Зеркало», она пришла, тихонько присела в уголке, слушала, смотрела, что говорят, что показывают, через месяц решилась и принесла на заседание клуба свою подборку. Выступали многие. Ругали, хвалили — равнодушных не было, и всем стало ясно: появился новый автор.

Людмила училась на дневном отделении Ленинградского горного института. На третьем курсе увлеклась фотографией. Что-то стало получаться, увлечение переросло в постоянную потребность. Институт окончила уже на вечернем отделении, поступив работать лаборантом в фотолабораторию при «Главленинградстрое».

Народный коллектив «Зеркало» — на фотографическом небосклоне клуб известный. 38 человек числится по списку, и все 38 — активно работающие авторы. Здесь искренне радуются творческому успеху и не отрицают права автора на ошибку. От председателя фотоклуба Евгения Раскопова Людмила узнала, что тут не дают заданий, каждый решает сам, что, где, когда, зачем и как снимать. Вот в такой коллектив влилась Федоренко.

В бассейне реки Амазонки есть реки удивительные, которые, сливаясь в одну, сохраняют свои, только им присущие качества, биологические особенности и даже цвет воды.

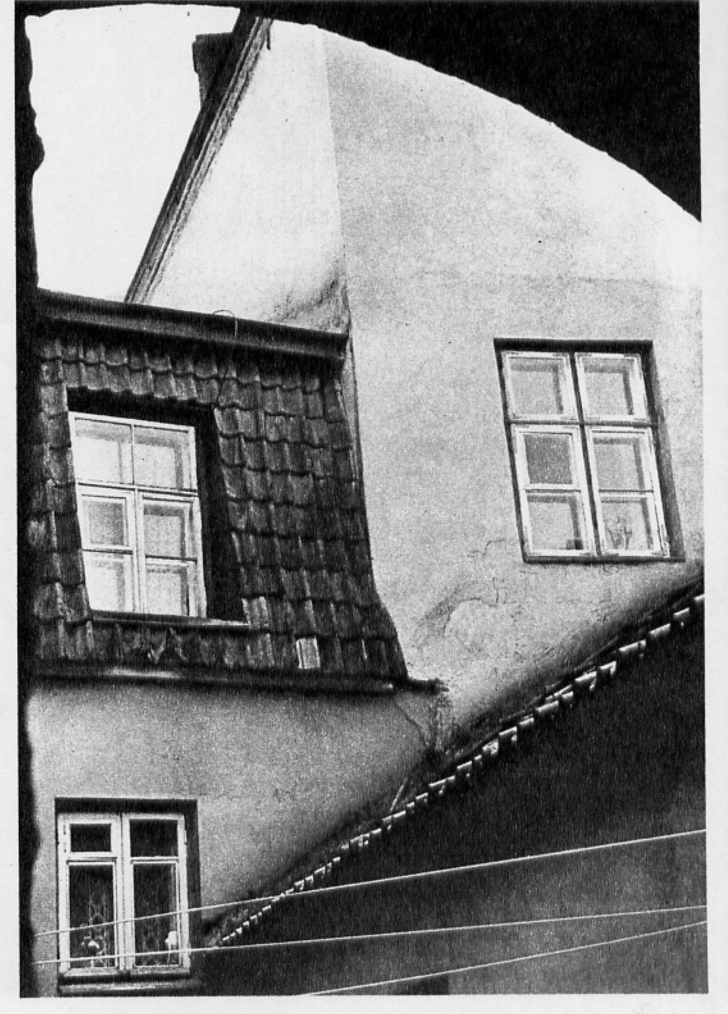
Людмила Федоренко — представитель новой, молодой волны в клубе. Она как раз из тех ручейков, впадающих в реку фотографического творчества, которые, не смешиваясь с другими, становятся частью общего течения. Автор с тихим голосом и сильным характером... С какой убежденностью она отстаивает право на экспонирование некоторых работ своей коллекции на выставке!

У Людмилы несколько тем, над которыми она работает. Одна из любимых — тема города, в котором она живет. Ленинград снимать трудно. Кто пытался, тот знает: как ни нажмешь на кнопку, так появляется или сусальная открытка, или снимок для туристского буклета. У Федоренко город — буднично-торжественный. Ощущается ее желание опоэтизировать обыденный факт.

Любит она снимать и театр, актеров. Не нарушая ни дыханием, ни движением действие, она становится частью той среды, в которую погружены актеры. Здесь Федоренко не столько фотографирует, сколько сопереживает. Осмысление же происходящего приходит уже после съемки...

ФОТО ЛЮДМИЛЫ ФЕДОРЕНКО





ИЗ ЦИКЛА «ГОРОД И ДЕРЕВЬЯ»

ИЗ ЦИКЛА «ТЕАТР НА МОХОВОЙ»

ФОТОЮНИОР





ПРЕДСТАВЛЯЕМ ЛАУРЕАТА



ВЛАДИМИР ЗЕЛЕНСКИЙ, 17 ЛЕТ
(СЕЛО МАЛАЯ ВИСКА КИРОВОГРАДСКОЙ ОБЛАСТИ)
У КАЖДОГО СВОЕ ХОББИ

Владимир Зеленский — член фотокружка станции юных техников. (Условия съемки: «Зенит», объектив «Индустар-50», пленка 65 ед. ГОСТа, выдержка 1/250 с, диафрагма 8). Медаль лауреата II Всесоюзного фестиваля народного творчества за участие в выставке работ юных фотолюбителей «Открывая мир» (Москва, 1987 г.).

САМИ О СЕБЕ

Мои фотоуниверситеты

...С серией «О бабушке» произошел курьез. В мае прошлого года я принес снимки в «Фотоюниор». Серия понравилась. Ее подсократили и отправили в оргкомитет по подготовке Всесоюзной детской фотовыставки «Открывая мир». Я обзвонил всех знакомых и сказал, что в июне на Гоголевском бульваре будет выставляться моя серия. Предупредил и бабушку. В июне звонок. Бабушка сказала, что выставка ей понравилась, но моих работ там нет. Ей пришлось меня успокаивать, так я был расстроен...

А началась моя фотобиография задолго до этого — в шестом классе. Зимние каникулы как всегда проводил у бабушки, в Раменском, вместе с двоюродным братом Владиком.

В один из дней пришел его отец и принес «Смену» с пленкой. Брат, хоть и помладше меня, но с фотоаппаратом был знаком. С помощью дяди и брата я тоже познакомился с фотосъемкой. В тот же день я снимал ворон, деревья, крыши, кошек. На следующий — под руководством дяди мы проявляли пленку. Чтобы узнать температуру растворов, лезли в банки руками, а остужали до нужной температуры в снегу, во дворе. Такими были мои первые уроки. Однажды я познакомился со студентом факультета журналистики МГУ. Он и посоветовал мне поступить в школу юного журналиста при МГУ, в фотогруппу.

Идея серии «О бабушке» родилась примерно за полгода до ее осуществления. Я создавал в своей голове образ бабушки. Источниками служили ее рассказы и мои наблюдения. Бабушка, Марфа Матвеевна, родилась в 1909 году, в многодетной семье, ее отец, мой прадед, служил управляющим, был знаком с Львом Толстым и Чертковым. Братья и сестры окончили гимназию и реальное училище. Сама же она в тридцатые годы училась на бухгалтерских курсах, вышла замуж и стала домохозяйкой. Почти всю свою жизнь она провела дома, в семье. Поэтому в каждом снимке моей серии обязательно присутствует дом. На зимние каникулы я отправился к бабушке с одной целью — снимать серию о ней. Взял с собой «Зенит-11», старенький фотоаппарат — дальномерный «Мир», «широкоугольник» «Юпитер-12», пленки 250 ед. ГОСТа, а также кучу всяких приспособлений.

Снимал, пока бабушка готовила завтрак, снимал в комнатах, фиксировал каждый ее шаг. Фотографировал стены с портретами, натюрморты. После того как в доме не осталось уголка, где бы я не побывал с фотоаппаратом, решил сфотографировать сам дом.

Это было непросто — снаружи дом был самым обыкновенным. И тогда я решил снимать его ночью, когда на стены лягут тени деревьев, освещенных уличным фонарем, а из окон будет литься теплый и добрый свет.

Мороз был минус 30. Мы с братом надели все теплые вещи, находившиеся в доме, взяли штатив от старо-









ПЕТР ЗОЛОТАРЕВ
ИЗ СЕРИИ «О БАБУШКЕ»

го теодолита, прикрутили к нему струбцину «ФЭД», а на нее установили «Мир» с «широкоугольником». Вышли на улицу. Мороз жестоко щипал нос. Тяжело было наводить на резкость — металл фотоаппарата обжигал брови и руки. Я поставил выдержку «В» и засек 5 мин. Следующие кадры экспонировал 10 и 15 мин при диафрагме 8. Во время съемки, чтобы совсем не замерзнуть, мы играли в футбол. Когда вошли в дом, аппарат был полностью обледеневшим. Отдыхая у бабушки, я отснял пять пленок. Труднее всего было отобрать кадры для серии. Оптимальное решение я нашел только недавно и то, думаю, не последнее...

Сейчас я член московского фотоклуба «Арбат» (бывший «Кадр»). Клуб взрослый, и хотя я пришел туда с дипломами Всесоюзного и международного конкурсов, там я опять «последний». Снова нужно много работать. Необходимо переходить на иную ступень, на другой уровень.

ПЕТР ЗОЛОТАРЕВ, 17 лет
Москва

ВЫДУМЫВАЙ, ПРОБУЙ!

От любопытства — к эксперименту

В прошлом году мы опубликовали письмо Тани Мильто с предложением организовать конкурс для фотоюниоров. Удовлетворяя ее просьбу, мы поставили перед участниками конкурса только одно условие: снимки должны быть нетрадиционными, неожиданными.

Сегодня — первая публикация нашей новой рубрики «Выдумывай, пробуй!» Прокомментировать снимки из почты «Фотоюниора» мы попросили фотожурналиста Фарита Губаева.

Давайте сначала договоримся, что считать неожиданностью в фотографии. Скажем, неприятная неожиданность: вместо проявителя вы наливаете в бачок закрепитель. О таких «неожиданностях» говорить не будем, а повнимательнее отнесемся к тем, что оборачиваются творческой удачей.

Вовремя нажать на кнопку, когда событие приняло неожиданный оборот,— этим искусством в совершенстве владеют мастера фотографии. Более того, они иногда управляют ситуацией! Часто в кино нам показывают профессионального фоторепортера — суетливого человека, обвешанного аппаратурой. Этот стереотип давно устарел. Опытный фотограф, как правило, деликатен, спокоен, его внутреннего напряжения вы не заметите. Он умеет предвидеть ситуацию.

Неожиданностей в окружающей жизни хватает. Нужно только быть внимательным, любопытным и не ленивым. Равнодушный человек наверняка пройдет мимо киоска, откуда выглядывает кошачья мордочка. А вот юный автор снимка «Котторг» Олег Воробьев, увидев такую ситуацию, дождался, пока кот займет выигрышную для фотографа позицию «продавца», и щелкнул затвором. Терпение и чувство юмора (название снимка тоже сыграло не последнюю роль) позволили ему сделать хороший кадр.

Есть фотографии из области технических неожиданностей. Как-то в Риге я снимал Домский собор, поддавшись туристскому зуду запечатлеть весь традиционный набор достопримечательностей. Дома, в Казани, я обнаружил, что снимал на одну пленку дважды. На одном из кадров высокий шпиль Домского собора прорастал... через облака, а под ним летел самолет. Возникла фантастическая картина. Так случайность придала традиционному архитектурному сюжету новый смысл.

Егор Ершов тоже снял дважды на один кадр своих товарищей, членов кружка юных фотолюбителей, и получил при этом совмещение фаз их движения. Кинематографический прием дал эффект фотографический.

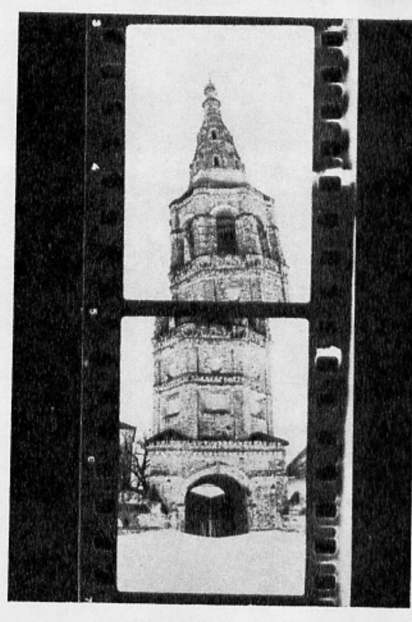
Хочу похвалить изобретательность Артура Черняка. Его решение снимка «Башня» напомнило мне поговорку «голь на выдумки хитра». При съемке объективом-«полтинником» башня не помещалась в кадр, отойти дальше Артур не захотел и снял ее фрагментами, а зрителю представил их в комплексе, сохранив перфорацию кадров как своеобразную рамку.

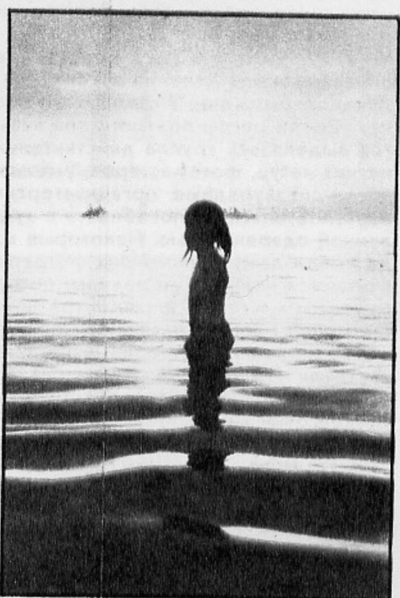
Если бы автор «Русалки» Илья Хайцис пошел по пути наименьшего сопротивления, просто сфотографировал бы девочку у моря, проработав лицо, фактуру воды, то получился бы в лучшем случае портрет для домашнего альбома. Но съемка против солнца позволила ему создать образ.

И последний совет: не бойтесь неудач. Не ходите проторенными дорогами, ищите свою — ту, где за каждым поворотом — неожиданное.

Ф. ГУБАЕВ


ЕГОР ЕРШОВ, 14 ЛЕТ (ЛЕНИНГРАД) ФОТОСТУДИЙЦЫ


АРТУР ЧЕРНЯК, 14 ЛЕТ (ЛЕНИНГРАД) БАШНЯ


ИЛЬЯ ХАЙЦИС, 15 ЛЕТ (ЛЕНИНГРАД) РУСАЛКА


НИКОЛАЙ ФЕДЕНКОВ, 16 ЛЕТ (МОГИЛЕВ) СУПЕРАВТО

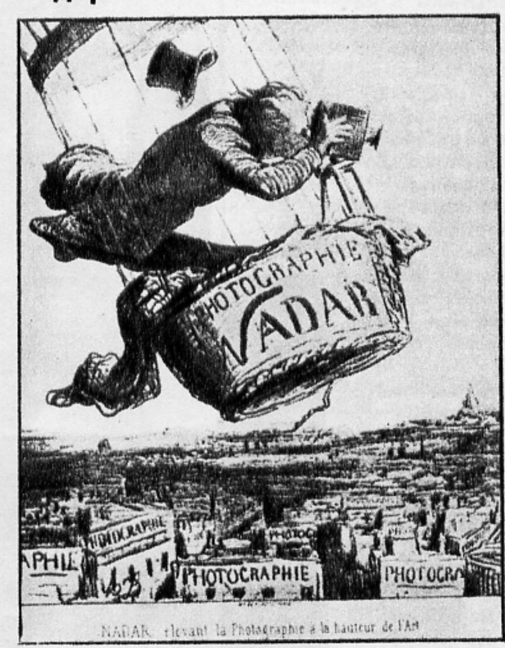


ОЛЕГ ВОРОБЬЕВ, 13 ЛЕТ (СЕВЕРОМОРСК) «КОТТОРГ»

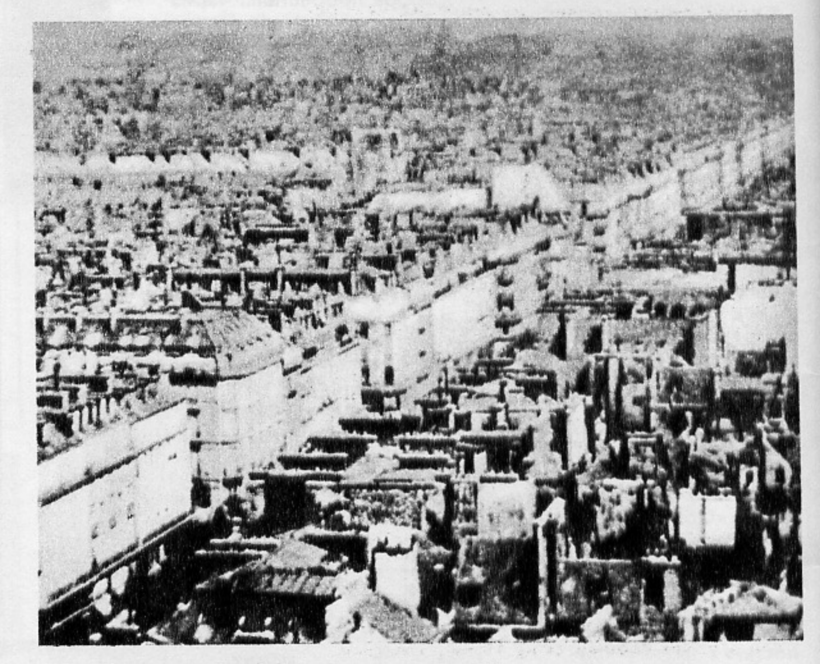
Выдающиеся фотохудожники Запада

Фотографы-портретисты прошлого века в нашей стране и в странах Европы делились по рангам. Были владельцы многочисленных скромных заведений в провинциальных городах. Они обслуживали довольно широкий круг местной невзыскательной клиентуры. В городах, расположенных ближе к столицам, портретные заведения выглядели солиднее. Их владельцы отличались бо́льшим мастерством. Следующий ранг — фотографы видных столичных мастерских. Павильоны обставлены богатой мебелью. Фотооборудование — по последнему слову техники. Снимаются исключительно знатные особы.
Но это, так сказать, промысловая, ремесленная сторона деления портретных заведений. А была еще сторона художественная. Среди массы портретистов всех рангов выделялась группа действительно творческих натур, фотомастеров, умевших сочетать незаурядные организаторские и изобретательские способности с художественной одаренностью. Некоторые из них не имели даже простейших фотоателье, а считаются классиками раннего портрета.
Крупным мастером фотопортрета, одновременно и изобретательным предпринимателем, вошел в историю француз Адольф Диздери (1819—1890). Едва только осваивался мокроколлодионный способ, как с легкой руки Диздери был введен размер снимков на паспарту 6×6 сантиметров, равный визитным карточкам. В обиход входили снимки и большего, кабинетного размера, но предложенный фотографом размер «визитка» был особенно популярен. Карточками работы Диздери обменивались. Это стало новым заметным явлением в бытовой культуре городов.
Интересна история прихода в фотоискусство профессионального шотландского художника, автора исторических и жанровых картин, основателя Шотландской академии художеств Дэвида Октавиуса Хилла (1802—1870).
Хилл получил заказ — написать большое жанровое полотно с изображениями 470 соотечественников. Как сократить время на такой большой труд? Художник призвал на помощь изобретение Талбота. За три года он со своим ассистентом Робертом Адамсоном сделал многие сотни снимков: запечатлел мужчин, женщин, детей из разных слоев общества в одиночку, вдвоем, группами, в комнатах и на открытом воздухе. Снимал пейзажи и архитектурные сюжеты.
Вряд ли Хилл придавал самостоятельное художественное значение своим снимкам. Это были для него лишь «вспомогательные листы», этюды. Истекло время подготовительной работы, и Хилл отставил фотоаппарат в сторону. Он снова взялся за кисть.
Но вот превратности судьбы!.. Слава Хилла-живописца оказалась гораздо скромнее славы Хилла-фотографа.
В 50—60-е годы XIX века признанные в мире фотохудожники Диздери, Хилл, Надар, Кэрролл, Кэмерон и некоторые другие уже не ограничивались съемкой только в портретном жанре. Они искали применение светописи в других приложениях.
Так, фотография стала постепенно утверждать себя как искусство в разных жанрах. Подробнее об этом читайте в книге С. Морозова «Творческая фотография» (М.: Планета, 1986).

Надар

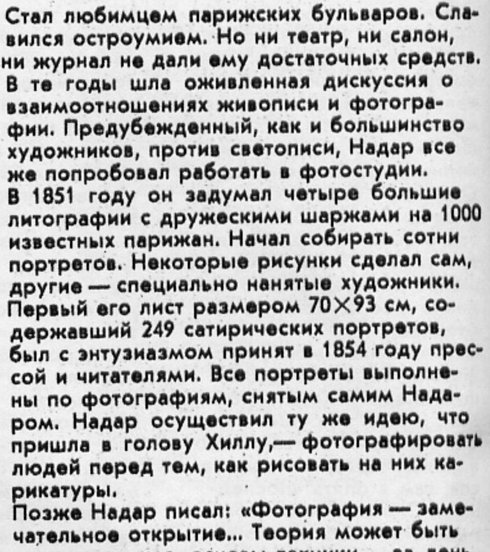


ДРУЖЕСКИЙ ШАРЖ О. ДОМЬЕ «НАДАР, ПОДНЯВШИЙ ФОТОГРАФИЮ ДО ВЫСОТЫ ИСКУССТВА». ЛИТОГРАФИЯ. 1862 г.



ПАРИЖ С ПТИЧЬЕГО ПОЛЕТА. 1859 г.

Настоящее его имя — Гаспар Феликс Турнашон (1820—1910). Родился он в Париже. В Лионе, где отец имел издательство, изучал медицину, не питая к этой науке никаких симпатий. Зарабатывал на жизнь заметками в лионских газетах, подписывая их псевдонимом «Надар».
С 1842 года навсегда обосновался в Париже. Научился рисовать. В Латинском квартале организовал «Клуб водохлебов», где обсуждались проблемы литературы и искусства. Это помогло Надару приобрести массу друзей. Работал с художником Домье карикатуристом в журнале «Шаривари». Иногда сочинял пьесы. Со временем даже основал собственный журнал «Ля ревю комик».
В тридцать лет был известен как драматург, художник-портретист и журналист.



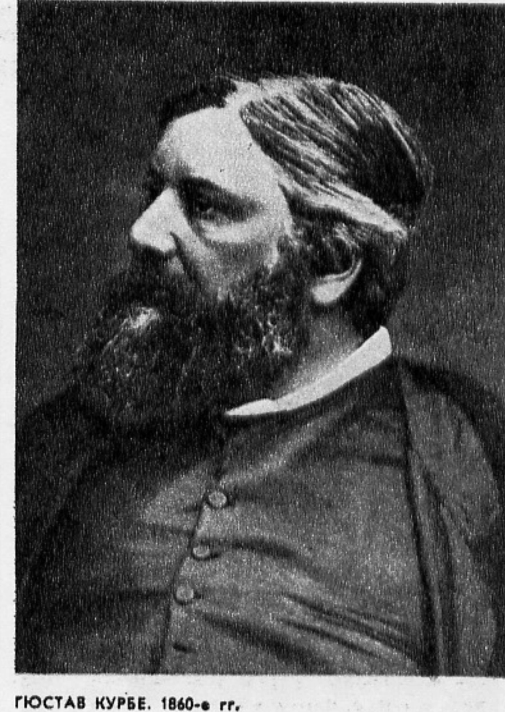
Стал любимцем парижских бульваров. Славился остроумием. Но ни театр, ни салон, ни журнал не дали ему достаточных средств. В те годы шла оживленная дискуссия о взаимоотношениях живописи и фотографии. Предубежденный, как и большинство художников, против светописи, Надар все же попробовал работать в фотостудии.
В 1851 году он задумал четыре большие литографии с дружескими шаржами на 1000 известных парижан. Начал собирать сотни портретов. Некоторые рисунки сделал сам, другие — специально нанятые художники. Первый его лист размером 70×93 см, содержавший 249 сатирических портретов, был с энтузиазмом принят в 1854 году прессой и читателями. Все портреты выполнены по фотографиям, снятым самим Надаром. Надар осуществил ту же идею, что пришла в голову Хиллу,— фотографировать людей перед тем, как рисовать на них карикатуры.
Позже Надар писал: «Фотография — замечательное открытие... Теория может быть изучена за час, основы техники — за день... Но чему нельзя в ней научить — это чувству света. То, как свет падает на лицо, вы, художник, должны уловить сами. И так же нельзя научить, как передать личность позирующего. Чтобы получить внутреннее сходство, а не банальный портрет, вы должны сразу же вступить в союз с позирующим, почувствовать его мысли и сам его характер».
Стиль его портретов был простым и строгим. Как правило, он снимал людей стоящими, использовав только верхний свет и однотонные фоны, избегая какой-либо бутафории. Основное внимание уделял лицу, жестам, позе, стараясь выявить индивидуальные особенности модели. Фотографии настолько поражали зрителя сходством, что великий французский художник Энгр стал направлять на съемку к Надару каждого, чей портрет брался писать в отсутствие заказчика.
Каким большим уважением пользовался Надар у парижских художников, говорит и его почетное прозвище — «Тициан фотогра-

фии». По свидетельству современников, он был «самым превосходным фотографом Второй империи и Третьей республики».
Надар отличался неуемной энергией. Снимая портреты, он продолжал иллюстрировать книги, писать романы. Он постоянно экспериментировал. Появилась вольтова дуга — стал фотографировать при электрическом свете, создал интересную серию снимков о жизни подземного Парижа. Придумал и запатентовал идею фотографирования с воздушного шара. Снял Париж с высоты птичьего полета.
Аэронавтика стала его страстью. Он построил один из самых больших воздушных шаров в мире — «Гигант» — и летал на нем, пока не потерпел аварию: аэронавт сломал себе ноги, тяжело пострадала его жена... Подлечившись, неугомонный Надар открыл новую студию на модном в Париже бульваре Капуцинов: на фасаде крупная вывеска — «Надар», снаружи и внутри здание выкрашено в яркий красный цвет, сам хозяин в одежде красных тонов. Говорили, этим он подчеркивал свою симпатию к либеральным республиканцам.
В студии царила дружеская, сердечная атмосфера. Шли споры об искусстве. Ее охотно посещали художники, писатели, композиторы. Надар неистово фотографировал гостей, создав портреты Коро, Мане, Моне, Дюма, Бодлера, Скриба, Готье, Курбе, Жорж Санд, Гюго, Доре, Домье, Делакруа, Сары Бернар, Листа, Берлиоза, Вагнера и многих, многих других выдающихся людей.
Многие свои поступки Надар совершал по гражданским и политическим убеждениям, даже если они шли вразрез с его эстетическими воззрениями. Так, например, он гораздо выше ценил реалистичные, тонко проработанные ранние дагеротипы, чем работы фотографов более позднего поколения, которые стремились к туманным, расплывчатым линиям в духе импрессионизма. Однако в 1874 году устроил в своей студии Первую выставку импрессионистов.
Чтобы проигнорировать мнение официального салона и прессы, потребовались и смелость, и мужество. Эта акция была типична для Надара-республиканца, который за 15 лет до этого отказался следовать с фотокамерой на воздушном шаре за Наполеоном III, не питая доверия к кампании императора против Австрии.
Любопытна роль Надара в период войны между Пруссией и Францией. 18 сентября 1870 года осажденный Париж остался без средств связи с внешним миром. По инициативе Надара менее чем за неделю был подготовлен и поднят в воздух воздушный шар «Нептун». Прусские ружья не могли причинить ему вреда на той высоте, где летел шар. За 131 день осады из Парижа вылетели 55 воздушных шаров с пассажирами, почтой и почтовыми голубями — Надар был поставлен во главе этого воздушного дивизиона.
В начале 80-х годов XIX века Надар передал студию своему сыну Полю, который унаследовал и его псевдоним, и талант фотохудожника.
После 1886 года Надар открыл производство и продажу фотоаппаратуры и стал парижским представителем фирмы Джорджа Истмена. В конце века основал журнал «Пари-фотография».
Надар скончался в возрасте 90 лет. Всю жизнь он писал романы, пьесы, сатирические эссе и поэтому больше пользовался славой писателя, чем фотографа.
Замечательная коллекция фотопортретов выдающихся деятелей культуры Франции работы Надара по достоинству была оценена лишь после его смерти. Теперь она бережно хранится в Национальной библиотеке в Париже.

Г. КИЗЕВАЛЬТЕР



АЛЕКСАНДР ДЮМА. 1870 г.



ГЮСТАВ КУРБЕ. 1860-е гг.

САРА БЕРНАР. 1859 г.

ФОТО **НАДАРА**

Джулия Кэмерон



ДЖУЛИЯ КЭМЕРОН. 1860-е гг.

КОМПОЗИЦИЯ «СЕСТРА СПИРИТЕ». 1865 г.

Джулия Маргарет Кэмерон (1815—1879) — одна из наиболее крупных фотопортретистов Англии XIX века. Ее динамичные, лишенные фальшивой сентиментальности изображения крупнейших деятелей викторианской эпохи можно отнести к наиболее одухотворенным и впечатляющим, когда-либо созданным с помощью фотокамеры.

В ее галерее портретов запечатлены такие титаны литературы, искусства, науки, как Г. Лонгфелло, А. Теннисон, Р. Браунинг, Ч. Дарвин, Т. Карлейль, Д. Гершель, Г. Россетти, Г. Доре, Э. Троллоп, Д. Уоттс, Э. Терри и многие другие. Кэмерон боготворила их в своих снимках. Современники называли эти портреты «галереей святых». Портреты же обычных людей удавались ей меньше. Были у нее и слабые работы. Например, тематические «костюмированные» сцены, наивные в своей условности. Творчество одаренной художницы было противоречивым. Чтобы понять эту противоречивость, обратимся к биографии мастера.

Джулия родилась в Калькутте в семье высокопоставленного чиновника Ост-Индской компании. Получив образование в Европе, вернулась в Калькутту, где в 1838 году вышла замуж за юриста Чарльза Х. Кэмерона. В это время она занималась литературными переводами и сама писала стихи. Вскоре Кэмероны уехали в Англию и спустя некоторое время обосновались на острове Уайт в заливе Фрешуотер. Благодаря положению мужа и своему энергичному, деятельному характеру она быстро приобрела массу друзей среди выдающихся людей. Дом Кэмеронов всегда был полон народа. У супругов было 6 своих детей. Джулия взяла в дом еще 5 осиротевших родственников и одну девочку-нищенку. Несмотря на большую семью, Кэмерон всегда находила время для общественных занятий: одна ее переписка составляла до 300 писем в месяц.

В 60-х годах семейный круг стал сужаться: выросшие дети один за другим покинули родной дом, муж опять уехал в Индию. Джулия почувствовала, что в ее жизни появилась некая пустота. Тогда старшая дочь с мужем прислали ей в подарок большую деревянную фотокамеру. У Джулии Кэмерон появилась новая цель: если раньше она только наслаждалась красотой, то теперь могла сама ее создавать.

Подарок был выбран не случайно: Джулия часто говорила, глядя на фотографии друзей, что сама сделала бы это лучше... Кэмерон обладала большой уверенностью в себе. Ее не пугали трудности. Задуманное она всегда выполняла. В возрасте 48 лет обратила свои силы на осуществление творческих амбиций, успешно работала весь световой день, не щадя ни себя, ни тех, кто ей позировал. Сарай для угля был превращен в лабораторию, а застекленный курятник, впоследствии названный ею «Стеклянным домом», стал студией. Технологией мокроколлодионного процесса Кэмерон овладевала самостоятельно. Ее помощниками были простейшие брошюры по фотографии, первыми моделями — местные жители. «Анни, мой первый успех» — портрет девочки, от которого сама Кэмерон пришла в восторг,— появился в январе 1864 года, но уже в конце февраля она подарила художнику Д. Уоттсу обширный альбом фотографий.

Большинство работ были еще далеки от совершенства. Сложность обработки мокрых пластинок, характерная для Кэмерон небрежность часто приводили к безвозвратной утрате технических качеств негативов. Но в снимках уже вырисовывался творческий почерк автора — фокусирование объектива только по глазам позирующего, ближний и дальний планы оставались нерезкими. Становилось очевидным пристрастие Кэмерон к крупному изображению лица, к различным световым эффектам.

В июле 1864 года усадьбу Кэмеронов посетил известный фотохудожник Л. Кэрролл. Вот что он рассказал об этом визите: «Вечером миссис Кэмерон и я устроили взаимный показ фотографий. У нее все работы сделаны специально нерезко — некоторые очень живописны, некоторые просто таинственны — как бы то ни было, она считает их вершинами искусства. Она хотела бы, чтобы и некоторые из моих портретов были сделаны так же, а я высказал обратное пожелание по отношению к нескольким ее работам». Похоже, что они тогда невысоко оценили творчество друг друга.

Кэмерон на ощупь пробивалась сквозь трудности фототехники, используя любые средства для получения желаемых эффектов. Пятнистые, нерезкие изображения, осуждавшиеся многими критиками, были, судя по свидетельствам современников, сделаны ею так намеренно. В конце декабря 1864 года Кэмерон написала в письме к своему другу, ученому Джону Гершелю, что она надеется «поставить свое искусство выше привычной топографической фотографии, типа изготовления карт и деталь-

ФОТО **ДЖУЛИИ КЭМЕРОН**

ной передачи линий и форм», что ее задача — «одухотворить снимок и сохранить в нем характер и свойства Высокого Искусства за счет сочетания реального и идеального, не умаляя истины, при максимальной преданности поэзии и красоте».

В первое время специалисты расценивали ее работы как «неуклюжие ученические поделки». Но с 1866 года фотографии Кэмерон значительно облагородились в техническом отношении, что немедленно было отмечено критикой. Ее приняли в члены Лондонского фотографического общества. В 1864—1873 годах Кэмерон с успехом участвовала в ежегодных выставках различных фотообществ, в международных выставках, устроила три персональные выставки в Лондоне. Она завоевывала все больше наград. Ее работы привлекли внимание видных критиков, хотя их высказывания не всегда были однозначны.

В автобиографических заметках «Анналы моего «Стеклянного дома» Кэмерон вспоминала: «Когда великие люди позировали перед моей камерой, я всей душой стремилась выполнить свой долг по отношению к ним и правдиво запечатлеть величие их внутреннего мира с чертами внешними. Полученная при этом фотография становилась для меня почти воплощением молитвы».

Однако у Джулии была и другая страсть. Под влиянием своих друзей — поэта А. Теннисона, художника Д. Уоттса, художника и фотографа Д. Уинфилда и других — Кэмерон наряду с портретом увлекалась съемкой жанровых сцен на литературные темы. Друзья ей внушили мысль, что аллегорические композиции благороднее и богаче по возможностям, чем портреты. В результате Кэмерон (как и некоторые другие фотографы того периода) задалась идеей делать фотоспособом картины, думая, что именно так она поднимет светопись до высот искусства. Однако сцены из литературных произведений, которые разыгрывали перед камерой ее родственники и знакомые, отражали бескровное искусство. Причина неудач Кэмерон и ее единомышленников в том, что они не чувствовали границ фотоискусства и неправильно понимали его задачи.



МИССИС ДАКВОРТ, 1867 г.

По мнению критика Х. Гернсхейма, все творчество Джулии Кэмерон можно разделить на четыре периода. Каждый из них включает в себя портреты, религиозные, символические и аллегорические композиции. Первый период (1864—1866) — годы ученичества, время преклонения перед итальянским Возрождением. Отсюда и названия многих композиций: «Сивилла в манере Микеланджело»; «Бродяга в манере Леонардо» и т. п. Второй период (1867—1870) считается лучшим. За эти годы она сняла большую часть своих портретных шедевров. Третий период (1871—1875) посвящен главным образом иллюстрированию поэзии. Самая значительная работа этого периода — снимки к книге А. Теннисона «Королевские идиллии и другие поэмы». Только для одной сцены прощания Ланселота и Женевьевы Кэмерон сделала не менее 42 фотографий, пытаясь достичь максимальной выразительности. Четвертый период (1876—1878) представлен небольшим количеством работ, снятых на Цейлоне. В основном это малоинтересные портреты местных жителей и единственный известный пейзаж Кэмерон «Горный водопад на Цейлоне».

Джулия Маргарет Кэмерон скончалась в возрасте шестидесяти трех лет.

Портреты выдающихся лиц, снятые ею в оригинальном стиле, навсегда вошли в число классических произведений мировой светописи.

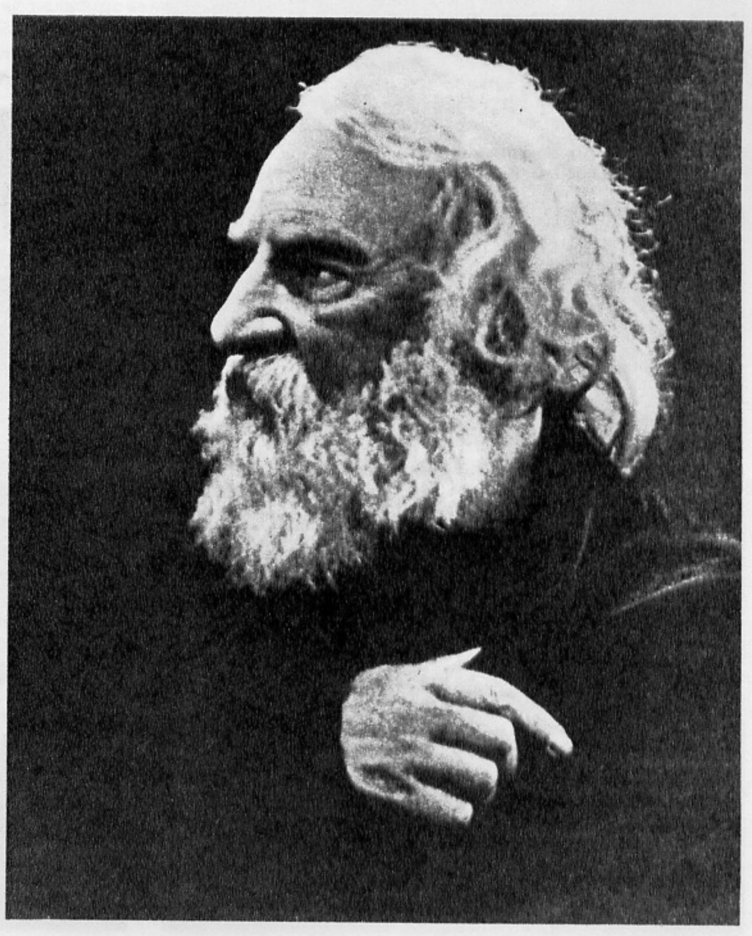
Д. КУЛАКОВ

АЛЬФРЕД ТЕННИСОН. 1868 г.





ГЕНРИ ЛОНГФЕЛЛО. 1868 г.

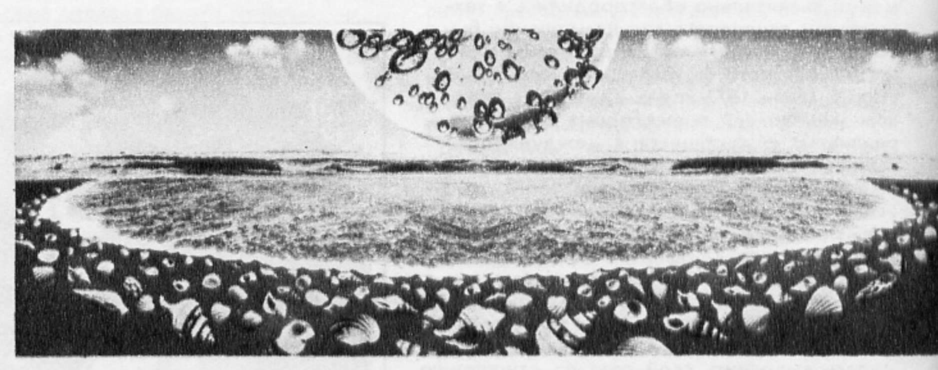


Интерпретация технического приема

РАССКАЗЫВАЕТ ВИТАЛИЙ БУТЫРИН

Работы, представленные ниже, искусствоведы нередко относят к разделу «лабораторной» фотографии. Технический прием — творческий фотомонтаж, различные способы которого были подробно рассмотрены в статьях Сергея Костромина («СФ», 1986, № 8, 9; 1987, № 2, 4, 6, 7).

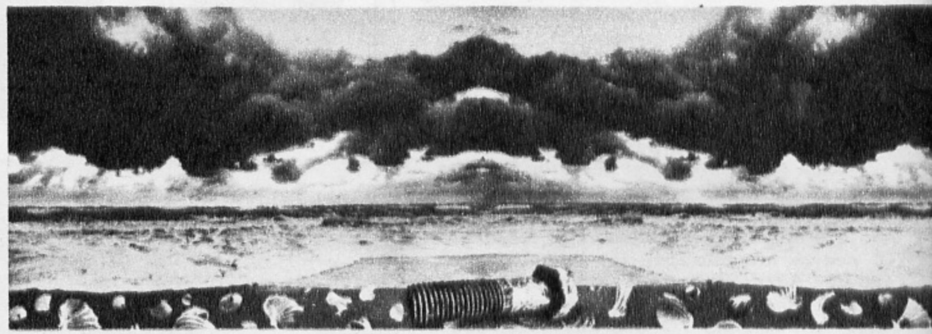
Естественно, что одна и та же техника исполнения фотографий, а подчас даже идентичный прием, используемый разными мастерами, дают различные результаты. «Техника является не только необходимым условием для возникновения снимка, но и инструментом для выражения той мысли, того впечатления, которое мы хотим передать с помощью снимка»,— пишет А. Вартанов в книге «Фотография: документ и образ».



НАЧАЛО. ИЗ СЕРИИ «ЦИВИЛИЗАЦИИ» (1983 г.)



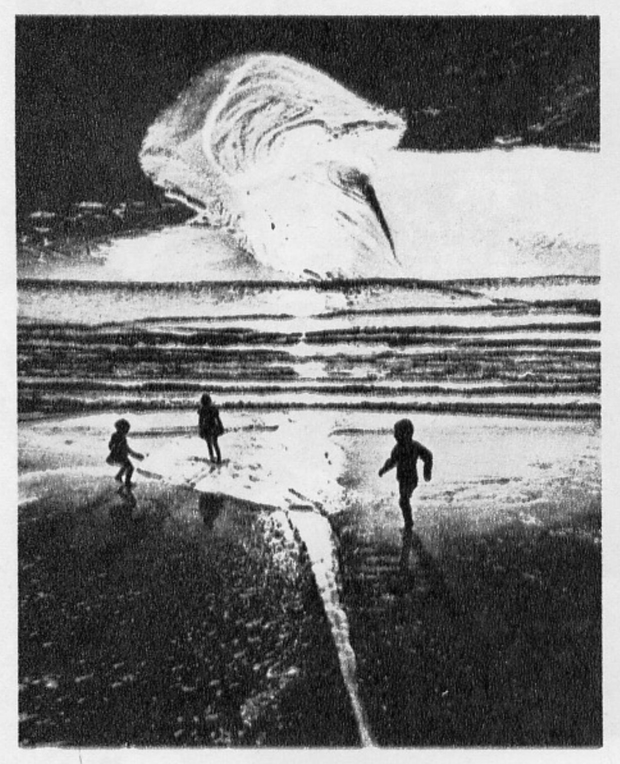
ИДИЛЛИЯ (1972 г.)



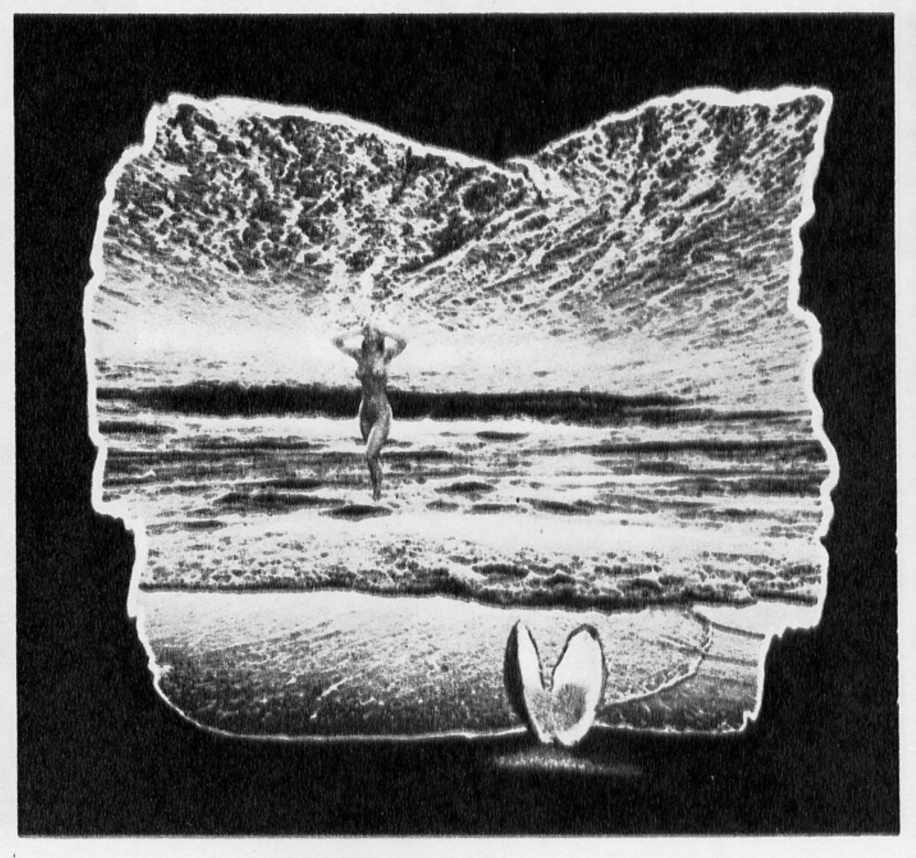
ФИНАЛ. ИЗ СЕРИИ «ЦИВИЛИЗАЦИИ»

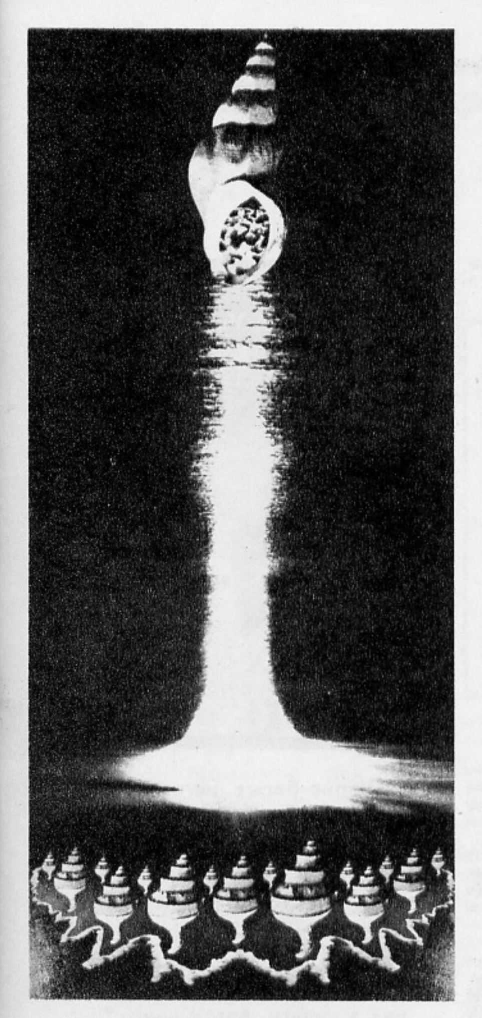


СКАЗКА О ДОБРОМ ВОЛШЕБНИКЕ.
ИЗ СЕРИИ «СКАЗКИ МОРЯ» (1976 г.)



ОТКРОВЕНИЕ (1976 г.)





РАСЦВЕТ. ИЗ СЕРИИ «ЦИВИЛИЗАЦИИ»

ОТРАЖЕННЫЙ МИР. ИЗ СЕРИИ «ЦИВИЛИЗАЦИИ»

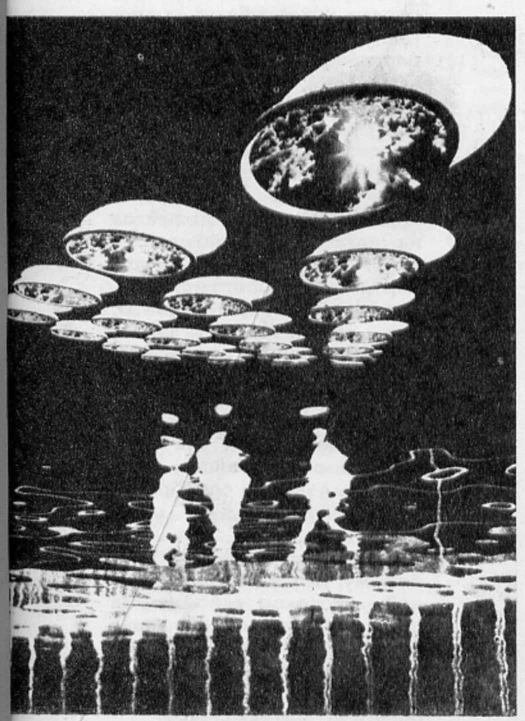


ФОТО **ВИТАЛИЯ БУТЫРИНА**

Стремление наших читателей поближе познакомиться с разнообразными творческими и техническими методами при съемке и фотопечати, желание овладеть «инструментом для выражения мысли» на опыте мастеров фотографии вполне понятно. Но вправе ли мы переступить черту, которая отделяет зрителя от творческой лаборатории мастера, посягнуть на «тайну ремесла», начать препарировать его работы с точки зрения техники? Пожалуй, не многие мастера готовы пойти на такой разговор с читателем. Тем ценнее, что на просьбу редакции выступить в рубрике «Фототворчество — фототехника» откликнулись известные литовские фотохудожники В. Бутырин и его ученик С. Жвиргждас. По просьбе нашего корреспондента они рассказали о своих методах работы над фотомонтажами. Сегодня мы публикуем первый из этих материалов.

Вряд ли нужно представлять постоянным читателям «СФ» Виталия Бутырина, чьи фотографии неоднократно экспонировались на международных, всесоюзных, республиканских и персональных выставках. Достаточно сказать, что простое перечисление наград и званий В. Бутырина заняло бы не одну журнальную колонку.

«Его снимки содержат и очень личные поэтические трактовки тем человеческой жизни, и вводят в мир видений или сновидений, отражают и острую социальную тему борьбы за сохранение окружающей человека природной среды»,— писал в книге «Творческая фотография» Сергей Александрович Морозов.

— Я смотрю на свой труд проще, чем говорят о нем другие. Считаю, что кончаю в фотографии только среднюю школу, а институт еще впереди. Первые свои кадры снимал репортажно, но вскоре некоторые детали в них начали мешать мне. Чтобы убрать эти лишние детали, сначала я притемнял, запечатывал их, а затем стал прибегать и к ножницам.

Мой первый монтаж — фотография «Рабочие». Два рабочих, обнаженных по пояс, на оживленной улице асфальтировали дорогу. Фон был пестрый, и я решил его вырезать и частично заменить серым фоном. Затем последовали довольно простые монтажи.

Обычно все начинается с замысла, с эскиза. Как рождается эскиз? От прочитанного, увиденного, услышанного, от жизни. Практически я зарисовываю свои мысли. Рисунок необходим, чтобы «зацепиться» мыслью, чтобы затем можно было посидеть подумать над ним. Но дальше, во время работы, многое рождается экспромтом, интерпретируется, изменяется и от первоначального варианта порой остается лишь идея, замысел. Например, серия «Цивилизации» была задумана и выполнена вначале в эскизе. Серия «Сказки моря», наоборот, родилась вообще без эскизов. Я бродил вечером по берегу моря. Были очень интересные облака, волны набегали на берег. И в этих волнах, в этой пене играли дети. Было какое-то необычное освещение, и я снял пять пленок. Серия родилась сама собой: перевернутые волны стали небом, получились странные фигуры — ежик, дьявол, фея... И в окончательном варианте я ничего не дорисовывал, не имел права изменить. Вообще я никогда не вмешиваюсь кистью в сюжет снимка.

Многие фотолюбители, вероятно, помнят снимок «Оазис» из серии «Цивилизации». Старый погибающий мир и оазис жизни. В этой работе мне хотелось предупредить людей о возможном будущем нашей планеты, показав результат катаклизмов в других цивилизациях.

Непростой монтаж выполнен из многих снимков-деталей. Так, нижняя часть работы — цветные доски, крыша дома и белые цветы; фигура девушки — акт, снятый в студии. Верхняя часть монтажа — перевернутые дюны.

Поиск нужных деталей для будущего монтажа обычно начинаю с архива. У меня огромный архив, в котором хранятся «контрольки», контакты, эскизы. Все они разложены по темам: море, дюны, дети, акты и пр. А если не нахожу нужной для монтажа детали, иду снимать необходимый кадр.

В основе моих монтажей всегда лежат чисто документальные, реалистичные фотографии. Например, я долго наблюдаю, «выслеживаю» морские волны, облака. Снимая акты для своих монтажей, позволяю модели ходить, бегать, прыгать и делаю кадры во время движения (снимок «Откровение») или прошу модель зафиксироваться в определенных его фазах.

Для первых своих монтажей выбирал различные фактуры фона — структуру матового стекла, камня, песка — и на них приклеивал лица людей, детали других фотографий. В этом ключе выполнен, например, снимок «Портрет в черном». Другая работа того раннего периода — «Идиллия». Она скомпонована из трех деталей. Портрет был выполнен довольно грубо, и волосы пришлось впечатать с помощью маски. Фон — мост в Паланге, а вертикальные белые штрихи — молодой сосновый лес, который снят на закате при боковом освещении и перевернут на фотографии. Подбирая компоненты, я делал несколько отпечатков: один светлее, другой темнее. Потом подбирал так, чтобы по тональности они совпадали.

Прежде чем приступить к печати деталей, приходится определить формат оригинала. Обычно я наклеиваю детали на лист картона или на основную фотографию размером 50×60 см. Печатаю много деталей в разном масштабе. Так, в триптихе из серии «Цивилизации», о которой уже говорилось выше, только ракушек в разных масштабах, отпечатки которых затем вырезались и наклеивались,— 130. Печатаю не мягко и не контрастно — нормально, так как после репродукции монтажа контраст снимка повышается примерно на 25%. Фотобумагу использую глянцевую (но не глянцую ее) или матовую. Края снимков-деталей не подрезаю, а ретуширую их торцы под фон, на который они будут наклеиваться. Часто использую так называемые «перевертыши». Так, в снимке «Отраженный мир» нижняя часть — перевернутые отражения людей в воде, верхняя — негативные изображения цветочных клумб. Перед окончательной наклейкой еще раз прикидываю композицию, стараюсь, чтобы все было логично по масштабу, перспективе и свету. Собранный монтаж репродуцирую на негатив форматом 9×12 или 6×6 см. Фотопленка — «Фото-250». За много лет работы привык к одному фотоматериалу, одному 35-мм фотоаппарату, одному стандартному проявителю.

Я всегда работаю над несколькими сюжетами параллельно. Когда устаю, иссякают идеи — перехожу к другой работе. Вот в основном и все мои «секреты». Техника монтажа несложная, и весь успех зависит от идей, от фантазии фотографа, от труда и терпения.

Беседу записал В. ВОЛОДИН

Ускоренный процесс обращения

ДЛЯ ВАШЕЙ ЛАБОРАТОРИИ

Одним из основных недостатков процесса обращения является длительность и многостадийность химико - фотографической обработки. Значительно ускорить процесс обращения черно-белых фотопленок позволяет повышение температуры и активности обрабатывающих растворов, определяющих скорость протекания диффузионных и химических процессов в эмульсионных слоях. Повышение температуры на 10°С ускоряет проявление в 2—3 раза, остальные стадии — примерно в 1,5 раза. При повышенных температурах обработки необходимо учитывать физико-механические свойства фотоматериала, так как при высоких температурах у недостаточно задубленных может наблюдаться нарушение эмульсионного фотослоя (ретикуляция, подплавление и др.).

Упростить процесс обращения черно-белого изображения можно и за счет совмещения двух и более стадий обработки в одну. Например, одна стадия чернения заменяет стадии засвечивания, второго экспонирования, промежуточной промывки и фиксирования, а одна осветляюще-черняще-фиксирующая стадия — стадии осветления, засвечивания, второго проявления, фиксирования и промежуточных промывок. В табл. 1 приведены режимы ускоренной обработки черно-белых фотопленок. Продолжительность первого проявления устанавливается по пробам в зависимости от типа и партии фотоматериала.

Процесс чернения — неизбирательного восстановления непроявленного при первом проявлении галогенида серебра в металлическое серебро — может осуществляться в щелочных растворах двухвалентного олова, гидросульфида, боргидрида, гидразина, гидразинборана и других активных восстановителей или в щелочных растворах тиомочевины или сернистого натрия с переводом галогенида серебра в сернистое серебро. Сохраняемость растворов восстановителей низка, поэтому процесс чернения лучше осуществлять в щелочных растворах тиомочевины следующего состава:

Тиомочевина . . . . 10 г
Едкий натр . . . . 20 г
Вода . . . . . . до 1 л
pH = 12,2 ± 0,1

В качестве чернящего раствора можно использовать водный раствор двухлористого олова (10 г/л) и едкого натра (10 г/л). Сохраняемость этих растворов пониженная (10—36 часов).

Для сокращения стадий обработки рекомендуем использовать черняще-фиксирующий и осветляюще-черняще-фиксирующий растворы следующих составов.

Черняще-фиксирующий раствор

Тиомочевина . . . . 10 г
Едкий натр . . . . 18 г
Тиосульфат натрия кристал. . . . . . . 3 г
Вода . . . . . . до 1 л
pH = 12,2 ± 0,1

Осветляюще-черняще-фиксирующий раствор

Тиомочевина . . . . 10 г
Едкий натр . . . . 15 г
Сульфит натрия безв. 150 г
Тиосульфат натрия кристал. . . . 3 г
Вода . . . . . . до 1 л
pH = 12,1 ± 0,1

Тон обращенного изображения при обработке в чернящих и осветляюще-черняще-фиксирующих растворах, содержащих тиомочевину, — темно-коричневый.

Составы нижеприведенных активных обрабатывающих растворов позволяют еще более ускорить процесс обращения.

Проявляющий раствор

Гидрохинон . . . . 15 г
Метилфенидон . . . 0,5 г
Сульфит натрия безв. 75 г
Сода безв. . . . . 30 г
Едкий натр . . . . 15 г
Калий бромистый . . 6 г
Бензотриазол . . . 0,2 г
Калий роданистый . 6 г
Вода . . . . . . до 1 л
pH = 11,9 ± 0,1

Отбеливающий раствор

Бихромат калия . . . 10 г
Кислота серная конц. 12 мл
Вода . . . . . . до 1 л
pH = 0,7 ± 0,1

Осветляющий раствор

Сульфит натрия безв. 100 г
Вода . . . . . . до 1 л
pH = 9,6 ± 0,1

Сенситометрические и резольвометрические характеристики изображений, полученных при ускоренной обработке негативных, микратных, фототехнических и обращаемых фотокинопленок, приведены в табл. 2.

Ю. ЖУРБА,
В. ДРАТИНСКАЯ

ТАБЛИЦА 1

Стадии обработки	Режим обработки			
	Время, мин	Т,°С	Время, с	Т,°С
Первое проявление	4—8	20±0,5	45—60	35±0,5
Промывка	0,5	15±5	15	25±2
Отбеливание	3	20±1	30—45	35±1
Промывка	2	15±5	30	25±2
Осветление — чернение — фиксирование	2	20±1	30	35±1
Промывка	3	15±5	60—120	25±2

ТАБЛИЦА 2

Тип фотопленки	Сенситометрические и резольвометрические характеристики					
	$S_{0,9}$	γ	$D_{мин}$	$D_{макс}$	L	R, $мм^{-1}$
«Фото-32»	50	1,3	0,08	2,90	0,9	135
«Фото-65»	200	1,5	0,08	2,30	0,9	110
«Фото-130»	320	1,2	0,09	1,90	0,9	100
«Микрат-200»	50	2,2	0,09	2,40	0,6	180
«Микрат-300»	10	3,8	0,08	2,30	0,6	290
ФТ-41	4	3,4	0,18	3,20	0,6	195
ОЧ-45	50	1,5	0,12	2,60	1,05	100
ОЧ-180	200	1,5	0,14	2,50	0,9	82

Советует ретушер



Черно-белые негативы и фотоснимки могут иметь различные дефекты технического и градационного характера, исправить которые можно лишь с помощью фоторетуши. Ретуширования требуют также все оригиналы, подготавливаемые для воспроизведения в печати. Автор книги *, недавно вышедшей в серии «Массовая фотографическая библиотека», А. Геодаков знакомит читателей с основными видами черно-белых оригиналов, общими требованиями к фотоснимкам, предназначенным для печати, и способами их воспроизведения. Автор дает описание применяемых в процессе ретуширования материалов, оборудования, инструментов и различных приспособлений, подробно рассматривает основные виды и приемы ретуши, способы исправления дефектов на негативах, штриховых и тоновых снимках, на фотопортретах и фотомонтаже. В конце книги даны советы, как правильно организовать домашнюю фотолабораторию, какие использовать фотоматериалы для пересъемки и растворы для обработки. Здесь же рассказано о простейшем способе выделения серебра из серебросодержащих отходов.

Эта книга поможет широкому кругу фотолюбителей, фотокорреспондентов районных и городских газет значительно улучшить качество снимков, подготавливаемых для периодической печати и фотовыставок.

Т. АНДРЕЕВА

* Геодаков А. И. Мастерство ретуши.— М.: Искусство, 1987.

Объективы для среднеформатных зеркальных камер

Для среднеформатных зеркальных фотоаппаратов выпускаются сменные объективы в двух конструктивных исполнениях, различающихся между собой типом байонетного соединения и рабочими отрезками. Объективы серии «Б» (рабочий отрезок 74 мм) предназначены для фотоаппаратов «Киев-60 TTL», «Киев-90» и могут быть использованы в фотоаппаратах типа «Пентакон-сикс». Объективы серии «В» (рабочий отрезок 82,1 мм) — для фотоаппаратов типа «Киев-88». Сменные объективы для зеркальных фотоаппаратов с форматом кадра 6×6 см снабжены устройством для автоматической установки предварительно выбранного значения диафрагмы.

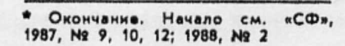


«ЗОДИАК-8»



Особоширокоугольный объектив типа «рыбий глаз» с автоматическим приводом диафрагмы. Комплектуется светофильтрами: голубым Г-1,4× и желто-зеленым ЖЗ-1,4×.

Фокусное расстояние — 30 мм; угол поля зрения — 180°; относительное отверстие — 1 : 3,5; разрешающая способность (центр/край) — 52/15 мм⁻¹; предел фокусировки — 0,3 м; предел диафрагмирования — 1 : 22; коэффициент пропускания — 0,75; коэффициент светорассеяния — 0,02; число линз/компонентов — 10/6; формула цветности — 11-0-0; посадочная резьба для насадок — М38×0,5; габариты — ∅ 110×97 мм; масса — 1,0 кг; цена — 520 руб.



* Окончание. Начало см. «СФ», 1987, № 9, 10, 12; 1988, № 2

«МИР-26»



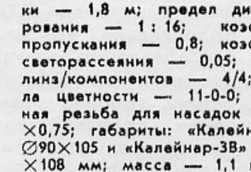
Широкоугольный объектив с автоматическим приводом диафрагмы. Комплектуется светофильтрами: бесцветным УФ-1× и желто-зеленым ЖЗ-1,4×.

Фокусное расстояние — 45 мм; угол поля зрения — 83°; относительное отверстие — 1 : 3,5; разрешающая способность — 45/16 мм⁻¹; предел фокусировки — 0,5 м; предел диафрагмирования — 1 : 22; коэффициент пропускания — 0,7; коэффициент светорассеяния — 0,07; число линз/компонентов — 8/6; формула цветности — 11-0-0; посадочная резьба для насадок — М82×0,75; габариты: «Мир-26Б» — ∅86×96,5 мм; «Мир-26В» — ∅ 86×93 мм; масса — 0,65 и 0,64 кг соответственно; цена — 350 руб.

«МИР-38»

Широкоугольный объектив с автоматическим приводом диафрагмы. Комплектуется светофильтрами: бесцветным УФ-1× и желто-зеленым ЖЗ-1,4×.

Фокусное расстояние — 65 мм; угол поля зрения — 66°; относительное отверстие — 1 : 3,5; разрешающая способность — 42/20 мм⁻¹; предел фокусировки — 0,5 м; предел диафрагмирования — 1 : 22; коэффициент пропускания — 0,8; коэффициент светорассеяния — 0,05; число линз/компонентов — 6/5; формула цветности — 15-0-0; посадочная резьба для насадок — М72×0,75; габариты — ∅ 78×86 мм; масса — 0,55 кг; цена — 270 руб.



МС «ВЕГА-28»

Длиннофокусный светосильный объектив с автоматическим приводом диафрагмы, многослойным ахроматическим просветлением, высокой разрешающей способностью.

Фокусное расстояние — 120 мм; угол поля зрения — 41°; относительное отверстие — 1 : 2,8; разрешающая способность — 50/30 мм⁻¹; предел фокусировки — 1,2 м; предел диафрагмирования — 1 : 22; коэффициент пропускания — 0,9; коэффициент светорассеяния — 0,015; число линз/компонентов — 6/5; формула цветности — 11-0-0; посадочная резьба для насадок — М62×0,75; габариты — ∅ 76×58 мм; масса — 0,45 кг; цена — 350 руб.



«КАЛЕЙНАР-3»

Длиннофокусный светосильный объектив с автоматическим приводом диафрагмы. Комплектуется светофильтрами: бесцветным УФ-1× и желто-зеленым ЖЗ-1,4×.

Фокусное расстояние — 150 мм; угол поля зрения — 28°; относительное отверстие — 1 : 2,8; разрешающая способность — 45/18 мм⁻¹; предел фокусиров-



ки — 1,8 м; предел диафрагмирования — 1 : 16; коэффициент пропускания — 0,8; коэффициент светорассеяния — 0,05; число линз/компонентов — 4/4; формула цветности — 11-0-0; посадочная резьба для насадок — М82×0,75; габариты: «Калейнар-3Б» — ∅90×105 и «Калейнар-3В» — ∅ 90×108 мм; масса — 1,1 и 1,15 кг соответственно; цена — 550 руб.



«ЮПИТЕР-36»



Длиннофокусный светосильный объектив с автоматическим приводом диафрагмы. Комплектуется светофильтрами: бесцветным УФ-1× и желто-зеленым ЖЗ-1,4×. Объектив поставляется с противосолнечной блендой.

Фокусное расстояние — 250 мм; угол поля зрения — 19°; относительное отверстие — 1 : 3,5; разрешающая способность — 45/25 мм⁻¹; предел фокусировки — 3,5 м; предел диафрагмирования — 1 : 16; коэффициент пропускания — 0,8; коэффициент светорассеяния — 0,05; число линз/компонентов — 4/4; формула цветности — 11-0-0; посадочная резьба для насадок — М82×0,75; габариты — ∅ 85×180 мм; масса — 1,5 кг; цена — 320 руб.

М. ЛЯХОВА,
Дом оптики

Вновь о судьбе «Алмазов»

Редакционная почта «СФ» свидетельствует, что многие фотографы были бы заинтересованы иметь надежную механическую зеркальную камеру с техническими характеристиками и возможностями камер «Алмаз-103», «104».

«Жаль, что печальная участь постигла «Алмаз-103», на который надеялись любители»,— пишет А. Попов из Львова. Фотолюбитель с тридцатилетним стажем А. Трусов из Днепропетровска замечает: «Могу предположить, что с появлением «Алмаза-104» начнется погоня фотолюбителей именно за таким фотоаппаратом. Важно, чтобы изготовителям удалось избежать низкого качества и ненадежности предыдущей модели». «С удовольствием приобрел бы камеру «Алмаз-104»,— пишет читатель Р. Суходолов из Набережных Челнов. Писем с аналогичным содержанием — множество. Казалось, что принятые руководством ЛОМО имени В. И. Ленина решения (см. статью в «СФ», 1987, № 5) дадут хорошие результаты. Возобновление выпуска «Алмаза-103» проходило согласно разработанным мероприятиям, «Алмаз-104» планировался к выпуску, для камеры нового поколения — «Алмаз-101» — было закуплено в ГДР шесть тысяч затворов «ВХ».

Но, как говорится, гром грянул среди ясного, хотя и не безоблачного неба: модель «Алмаз-103» не выдержала испытаний, затвор «104» отработал 13 тысяч циклов вместо положенных 50 тысяч. И решением министерства дальнейшие работы по камере «Алмаз-101» были прекращены. Чтобы разобраться в причинах крутых поворотов в судьбе «Алмазов», корреспонденты «СФ» В. Анцев и С. Гришин выехали на ЛОМО.

Публикуем сокращенную запись «круглого стола», в котором приняли участие: В. Вяльбут, заместитель начальника ЦКБ по товарам народного потребления; Ю. Щелоков, начальник СКБ; А. Потемкин, заместитель начальника производства; И. Клебанов, заместитель главного технолога объединения; А. Авдонин, конструктор камеры «Алмаз-103»; А. Гольдин, ведущий исследователь, кандидат технических наук, а также начальники лабораторий, конструкторы, технологи, исследователи...

«СФ»: —...Чем объяснить, что ленинградцы, выпускающие сложнейшие оптико-механические приборы, потерпели фиаско в производстве зеркальных камер и не смогли преодолеть барьер мирового уровня десятилетней давности?

ЛОМО: — Ситуация сложилась следующим образом. В августе 1985 года из-за большого процента рекламаций производство «Алмаза-103» было приостановлено. Доработка конструкторской и технологической документации велась в два этапа, после ее завершения мы пытались возобновить выпуск опытной партии в объеме 50 штук. Но волевое решение «сверху» предписывало нам изготовить 100 камер. Мы потеряли время и темп. Из 50 собранных камер только несколько полностью соответствовали техническим условиям. Мы заново проанализировали чертежи, уточнили некоторые нюансы. Но и в тщательно настроенных камерах пробной партии вновь выявились отклонения, связанные с тонкой доводкой, которые не позволили пропустить через ОТК даже несколько фотоаппаратов. С введением на объединении госприемки сложившееся положение еще более обострилось. В свое время выпуск фотоаппаратов высокого класса следовало бы поручить другому объединению — ведь ЛОМО ориентировано на производство массовых камер с деталями более низкого класса точности. Сегодня же объем производства массовой фотоаппаратуры типа «Смена», «ЛОМО-компакт» у нас приближается к 1,5 миллиона штук в год, поэтому все мощности сборочных, а также оптических цехов загружены до предела.

«СФ»: — В 1983 году после проведения испытания «Алмаза-103», полученного на объединении, редакция направила на ЛОМО полный перечень замечаний по недостаткам камеры. Московские газеты «Ленинское знамя», «Московская правда» также высказали свои предложения. Чтобы конкретизировать сегодняшний разговор, мы решили продемонстрировать серийный образец камеры, купленный фотолюбителем, инженером С. Гришиным, который был им перебран заново. К настоящему времени камера работает без поломок три года и число срабатываний превысило 18 тысяч циклов. Как уже было установлено ранее, большая часть отказов затвора обусловлена некачественной сборкой и регулировкой. В затворе этого образца пришлось отрегулировать механизм взвода шторок, устранить перезавод пружин и некачественную клепку ламелей, тщательно затянуть винты, поставить силиконовый амортизатор на нижнюю шторку, подвергнуть термообработке ряд деталей механизма. При устранении недостатков в других узлах, например, выяснилось, что из-за люфта при взводе затвора рычаг механизма зеркала отходит в сторону и не фиксируется. Это приводило к непроизвольному срабатыванию зеркала, а затем и затвора. После установки направляющей, непредусмотренной в конструкции, законтривания винтов этот узел работает безотказно. В одних случаях была обнаружена установка ряда «сырых» деталей без термообработки, в других — детали не были отпущены после закалки, из-за чего ушки пружин ломались в процессе эксплуатации. Достаточно сказать, что только после замены заводской смазки усилие на шлице моторного привода значительно уменьшилось.

ЛОМО: — В камере «Алмаз» из последней опытной партии устранены люфт рычага взвода зеркала, отскок второй шторки, доработана «собачка» — деталь, из-за которой проскакивал храповик курка взвода... Термообработка деталей в технологических чертежах безусловно имеется, но как она выполнена рабочим, нам не проверить. «Пережгли» деталь — и вот бракованная пружина. Культура производства у нас еще на недостаточно высоком уровне.

«СФ»: — Высокое качество фотоаппарата создается на каждом рабочем месте, обеспечивается высококлассной технологической оснасткой, культурой производства. Конечно, за каждым рабочим не закрепишь контролера ОТК или Госприемки. Парадоксально, что на объединении не могут обеспечить контроль технологического процесса термообработки. Каков же тогда общий уровень технологического обеспечения производства зеркальных камер? Каковы возможности предприятия, производящего фототехнику?

ЛОМО: — Надо честно признаться, что инспекция чертежей выявила отсутствие технологического обеспечения 200 деталей. Сегодня за счет внедрения нового технологического оборудования, за счет уточнения допусков круг таких деталей снизился до 20.

«СФ»: — Значит ли это, что на ЛОМО нет оборудования для обеспечения высокой точности деталей, входящих в камеры подобного класса?

ЛОМО: — Да, на объединении такое оборудование отсутствует. Технологи не могут гарантировать стопроцентную годность вышеупомянутых 20—30 деталей. Камеры такого класса можно выпускать в объеме не более 1000 штук в год, а не в количествах, которые планируются министерством.

«СФ»: — Были ли в процессе производства реализованы идеи конструкторов, учтены требования к применяемым материалам? Приведите, пожалуйста, типичные примеры отступлений от первоначального чертежа.

ЛОМО: — Существует каталог на материалы, которые можно применять для товаров народного потребления, имеются технологические ограничения по обработке деталей, поэтому не все первоначально задуманное было реализовано. Нередко приходится применять низкосортную сталь с последующим цианированием детали. Но возможности проконтролировать степень цианирования нет. Камера с такой деталью пройдет ОТК и госприемку, однако через 1000 срабатываний может выйти из строя. Из-за технологических трудностей, связанных с обработкой твердых сталей, материал командного кулачка затвора был заменен на латунь. Через 3—5 тысяч срабатываний на латуни появлялись надиры, стружка попадала в механизм. Это привело к тому, что тысячи аппаратов, пошедших в продажу, быстро отказывали. ЦКБ понадобилось много усилий, чтобы вновь восстановить сталь. Для обеспечения высоких точностей изготовления ряда деталей камеры необходимы специальные станки, прогрессивные технологические процессы.

«СФ»: — На народном предприятии «Пентакон-Дрезден» пошли по пути самостоятельного изготовления автоматов, исключающих субъективные ошибки на рабочем месте. Так, сборку затвора с высокой точностью производит автомат, заменивший полностью ручную сборку. Мы же в камере «Алмаз» обнаружили неточность приклепки лепестков ламелей к так называемой «скамейке». Следовательно, технологическая оснастка не обеспечивает и сборочные процессы.

ЛОМО: — Допуски на ось, по которым скользит «скамейка», кронштейны, обеспечивающие параллельность оси, столь малы, что на нашем оборудовании выполнить их невозможно. Обновление станков идет медленно, а импортного оборудования цеха не получают.

Наши трудности возникают в результате распыленности конструкторских и технологических сил. Нужна специализация предприятий по выпуску камер разного класса. Тогда целенаправленно будет создаваться специальное оборудование и разрабатываться необходимая технология. На сегодняшний день заводы отрасли перегружены огромным количеством похожих друг на друга камер. Ведутся параллельные разработки с надеждой, что на каком-нибудь предприятии, возможно, сделают удачную, надежную и работоспособную камеру. При таком положении дел нетрудно предположить, что ситуация, сложившаяся с «Алмазами», может повториться на КМЗ, «Арсенале» или другом объединении...

Современная фотоаппаратура состоит

из многих комплектующих изделий: интегральных схем, малогабаритных ИФО, моторов для приводов — все это не изготавливается на ЛОМО. Сегодня разработка камер и комплектующих изделий нередко идет параллельно, в одно и то же время. Поэтому по ходу производства приходится перекраивать чертежи, переделывать схемы камеры. Так, для «Алмаза-101» мы получили вместо одномагнитного затвора — двухмагнитный и срочно пришлось решать множество проблем.

«СФ»: — В публикациях журнала неоднократно обращалось внимание руководства оптической промышленности на обилие моделей, технические характеристики которых формально приближаются к современному уровню. Волевые решения зачастую направлены на создание внешнего благополучного фона.

Известно, что на любую отечественную модель камеры составляется карта уровня, в которой технические характеристики проектируемого образца сравниваются с зарубежным аналогом. Нам кажется, что на всех этапах проектирования, защиты проекта и испытаний должны рассматриваться еще две карты: карта уровня входящих материалов, сплавов и комплектующих изделий, а также карта экономического прогноза. Возможно, что после одновременного анализа этих трех документов вы бы пришли к заключению, что без необходимых материалов и сплавов, без технологической базы лучше и не пытаться проектировать современную зеркальную камеру высокого класса. Или, наоборот, получили бы от министерства все необходимое для ее производства. Ведь пора научиться считать государственные деньги и жить по средствам.

В заключение мы попросили Генерального директора ЛОМО Д. Сергеева ответить на несколько вопросов.

«СФ»: — Считаете ли вы, что объединению экономически невыгодно заниматься производством зеркальных камер?

Д. С.: — Сегодня мы подчинены главной задаче — производству массовой фотоаппаратуры. Поэтому реально мы не сможем решить всех проблем, связанных с выпуском «Алмазов», производство которых для нас убыточно.

«СФ»: — Многие читатели «СФ» и некоторые специалисты не считают целесообразным производство однотипных камер на различных предприятиях, копирование достижений из разнообразных зарубежных моделей. Каково ваше мнение?

Д. С.: — Вероятно, было бы правильным сократить число массовых моделей фотоаппаратов, и чем скорее мы определимся в этом направлении, тем лучше. Все, что выпускается на мировом рынке, не сдублируешь, за всеми фирмами не угонишься. Не следует испытывать ущербность от того, что мы выпускаем простые камеры, которые подчас уже не имеют зарубежных аналогов, но пользуются спросом у потребителей. Не надо бояться признать это положение. Лучше определить направление, выработать свою техническую идеологию.

* * *

Все перипетии в производстве камер «Алмаз» и выступления участников «круглого стола» показали, что проблем в отрасли накопилось достаточно много. Все они злободневные, и решать их необходимо оперативно и радикально.

На этом мы и хотели закончить публикацию, но решили сообщить, что руководство ЛОМО поддержало предложение редакции о создании инициативной группы по модернизации «Алмаза-104» с целью увеличения ресурса его работы и установки в камеру затвора «ВХ».

Ленинград — Москва, 1987 г.

ФОТОТЕХНИКА

Новинки зарубежной техники

«Практика-ВХ20»



Семейство 35-мм фотоаппаратов «Практика-В» пополнилось новой моделью. «Практика-ВХ20», как и предыдущие модели,— однообъективная зеркальная малоформатная камера. «Практика-ВХ20» работает в однопрограммном автоматическом режиме с приоритетом диафрагмы либо в полуавтоматическом режиме с заообъективным замером при полностью открытой диафрагме. В автоматическом режиме электромеханический металлический ламельный затвор с двумя электромагнитами отрабатывает бесступенчатую экспозицию в интервале от 1/1000 до 40 с. В полуавтоматическом режиме диапазон выдержек — от 1/1000 до 1 с, а также «В». В новой модели увеличен объем информации, отображаемой в видоискателе. Линейка светодиодов на правом поле кадра показывает отрабатываемую выдержку (от 1/1000 до 8 с с дополнительной индикацией недодержки и передержки), в окне на нижнем поле можно видеть установленное значение диафрагмы — оно переносится сюда с помощью перископической системы с оправы объектива. Появление красного фона в этом же окошечке указывает на необходимость взвести затвор. Три светодиода на левом поле сигнализируют о готовности ИФО, о введении ручной поправки в экспонометрическое устройство (±2 ступени) и о съемке по заранее измеренной экспозиции. Наводка на резкость осуществляется по тройному клину, микрорастру и матовому кольцу при полностью открытой диафрагме. Для оценки глубины резко изображаемого пространства диафрагма может быть закрыта до рабочего значения рычагом, совмещенным с рычагом автоспуска. Задержка автоспуска — около 10 с. Поле видоискателя — 95% от сторон кадра. Кнопка экспопамяти совмещена с кнопкой контроля батареи и защищена небольшим щитком от случайного нажатия. Такой ввод экспопамяти, несомненно, удобнее, чем экспопамять, действующая при предварительном нажатии на кнопку спуска. Можно использовать аппарат и как TTL-полуавтомат, и как автономный экспонометр (для замера по серой карте или по методу «от объекта»). Штатный ИФО подключается к фотоаппарату через гнездодержатель наверху пентапризмы (кабельного синхроконтакта камера не имеет). При синхронизации на выдержке 1/100 с вспышка дает дозированное освещение объекта, контролируемое по свету, прошедшему через объектив. Для работы с ИФО головка выдержек устанавливается на положение синхронизации. Значение светочувствительности пленки в диапазоне от 12 до 3200 ГОСТ/ISO вводится вручную («DX»-кодирование не предусмотрено). Объективы, снабженные байонетом «Практика», предназначены для всех моделей «Практика-В» (с замером при полностью открытой диафрагме и электрической передачей установленного рабочего значения диафрагмы). Питание камеры осуществляется от 6-вольтовой батареи типа РХ-28 или аналогичной. Несколько слов следует сказать о дополнительных приспособлениях, выпускаемых для «ВХ20». Среди них — удлинительные кольца 12,5 и 25 мм и мех (без наклонов и боковых подвижек). При его растяжении от 35 до 140 мм полностью сохраняются все автоматические возможности камеры. Принадлежности служат для увеличения фокусного расстояния объективов и макросъемки. Адаптер «Байонет-Практика» — М42×1 позволяет использовать объективы с резьбовым креплением; экспонометрическая автоматика в этом случае действует при рабочем значении диафрагмы. Вместо мягкого наглазника к окуляру пентапризмы могут присоединяться поворотная насадка, удобная при съемке со штатива, и телескопическая насадка для особо точной наводки на резкость, позволяющая рассматривать часть кадра с увеличением 2,7×. Обе насадки имеют диоптрическую коррекцию. Кроме того, предусмотрена возможность установки индивидуально подобранной корректирующей линзы. Единственный пока что моторный привод для камер «Практика-В» обеспечивает взвод затвора и перемотку пленки в прямом направлении со скоростью 2 кадра в секунду (3 кадра в секунду — с моделью «ВХ20»). Моторный привод питается от четырех элементов типа А-316 или соответствующих никель-кадмиевых аккумуляторов, один комплект батарей позволяет отснять до 50 пленок.

А. ДОБРОСЛАВСКИЙ

ФОТОПОЧТА

Редакция получила ответ

Группа фотолюбителей из Тернопольской области написала в редакцию о низком качестве кассет для фотопленки, выпускаемых Шосткинским производственным объединением «Свема». Письмо по просьбе редакции было рассмотрено в Казниитехфотопроекте. Заместитель директора по научной работе, начальник Всесоюзного государственного испытательного центра кинофотоматериалов, фотохимикатов и магнитных лент Д. И. Гельман сообщил, что по письму фотолюбителей были проверены кассеты с пленкой «Фото-32», выпущенной в октябре 1985 года, «Фото-65», «Фото-130», выпущенными в декабре 1985 года, со сроком годности — декабрь 1987 и март 1988 года соответственно. Царапин на пленках не обнаружено, но выявлено несоответствие кассет нормативно-технической документации по усилию вытягивания пленки из кассеты. ВГИЦ КФМЛ информировал руководство и госприемку предприятия об установленном несоответствии и затребовал план мероприятий по повышению качества кассет.

С доброй улыбкой

Майк Холлист, профессиональный фотожурналист, работает в английской прессе уже более двадцати лет.
В письме в «Советское фото» он рассказал о своих фотографических успехах на многочисленных выставках, главный из которых — золотая медаль «Уорлдпрессфото».
Холлист пишет в редакцию: «Я снимаю практически все, но больше всего люблю фотографировать животных и детей. Пожалуй, это самая благодатная тема и всегда находит положительный отклик и понимание во всем мире».
Добавим к этому, что наш английский коллега имеет достаточно редкую для профессионального фоторепортера склонность к съемке юмористических, забавных ситуаций. Обычно юмористическая фотография — в поле зрения фотолюбителей.
В этом смысле Холлист, как исключение из общего правила, походит на нашего Ахломова с его остроумными публикациями.

И вот еще о чем нужно сказать.
Казусные ситуации, зафиксированные фотографами, а они в большинстве случаев подсмотренные, нередко ставят и авторов, и снимаемых в неловкое положение. В лучшем случае «пострадавшие» герои юмористических сюжетов встают в позу обиженных, а в худшем — жалуются в «инстанции», охраняющие неприкосновенность личности.
Можно быть уверенным в том, что Майку Холлисту подобные неприятности не грозят, и его герои (а среди них не только бессловесные «братья меньшие») не потребуют сатисфакции, возмещения моральных убытков. Потому что, даже не зная английского фотографа лично, невооруженным глазом замечаешь в его смешных снимках неподдельную человеческую доброту и сердечность.

М. АЛЕКСЕЕВ

ФОТО МАЙКА ХОЛЛИСТА

В ВИНДЗОРСКОМ ЗООПАРКЕ

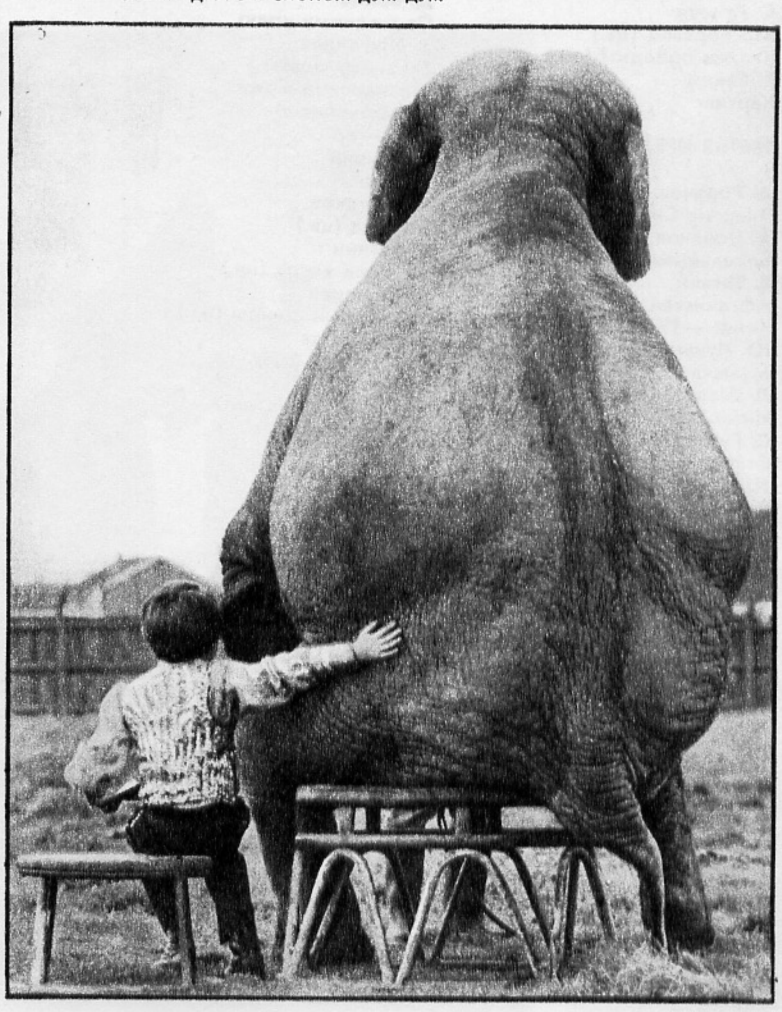


ПОЛИЦЕЙСКИЙ ПЕС С ГОРДОСТЬЮ
ДЕМОНСТРИРУЕТ СВОЕ ПОТОМСТВО

ПЕРЕД ОТКРЫТИЕМ
СОБАЧЬЕЙ ВЫСТАВКИ В ЛОНДОНЕ



ЮНЫЙ АРТИСТ ЦИРКА ЛИ БРАУН
ВМЕСТЕ СО СВОИМ ДРУГОМ СЛОНОМ ДУМ ДУМ



Советские призеры конкурса «Цейс-Практика-1987»

В ГДР состоялось жюри международного фотоконкурса «Цейс-Практика». В жюри вошли редакторы фотографических журналов социалистических стран Европы и представитель Народного предприятия ГДР «Пентакон». Советские авторы получили наибольшее число премий — 63. Из них — 5 первых, 5 вторых, 12 третьих, 21 четвертая, 20 пятых.

ПЕРВАЯ ПРЕМИЯ:

И. Костин
Трагедия Чернобыля
В. Вяткин
Детство тревог и надежд.
Никарагуа (цв.)
Ю. Жванко
Фристайл (цв.)
А. Птицын
Нейрохирург

ВТОРАЯ ПРЕМИЯ:

А. Гращенков
Газосварщик
Воспитание в воде
С. Гунеев
Кто первый? (цв.)
Кто же победит? (цв.)
В. Бакин
Картинг

ТРЕТЬЯ ПРЕМИЯ:

А. Горячев
Энергия Сибири (цв.)
А. Поляков
Болельщики
В. Вяткин
Афганистан. Защитник
Китай — 1987 (цв.)
Ю. Луньков
Музыка
Л. Шерстенников
Интервью
С. Гунеев
Старт (цв.)
Ю. Артюхин
Дуэт
М. Юрченко
Нежность
Женщина из прошлого (цв.)
Ю. Феклистов
Это ты — Чукотка!
А. Глебов
Портрет

ЧЕТВЕРТАЯ ПРЕМИЯ:

В. Родионов
Евгений Евтушенко (цв.)
В. Первенцев
Мальчик с арбузом (цв.)
Ю. Луньков
У Пинеги-реки
А. Бурьбо
Юные музыканты
В. Волков
Охотник
Э. Жигайлов
Гончар
И. Уткин
Полет (цв.)
В. Родионов
Борьба (цв.)
А. Поляков
Последний кадр
С. Гунеев
Старт
Прыжок
Марафон
С. Киврин
Любимец публики
Н. Кувшинов
Трудные шаги
Ю. Артюхин
Спор (цв.)
М. Юрченко
Грация (цв.)
А. Лыскин
Пестрые горы (цв.)
А. Паламарь
Окно
С. Киврин
Голубь мира
А. Глебов
У окна
Г. Лисецкий
Старый дом

ПЯТАЯ ПРЕМИЯ:

Р. Рубцов
Девушка с вазой (цв.)
Д. Бойко
По родному краю
Э. Жигайлов
Таежный сюжет
Московское метро
М. Юрченко
Дирижер
В. Каулин
Работа
А. Поляков
Победа (цв.)
В. Вяткин
Быстрее ветра (цв.)
Д. Донской
Неудачный финиш (цв.)
В. Родионов
Гимнастика (цв.)
С. Гунеев
За минуту до старта
А. Голованов
Грация
Победа
И. Уткин
Жест
В. Егоров
В вихре гонки
Т. Макеева
Подача
А. Жмулюкин
Осень (цв.)
А. Лыскин
В горах
В. Бобков
Взгляд из глубины
Ю. Криевиньш
Травы

Гран-при конкурса получил **Игорь Костин** за серию «Трагедия Чернобыля».

Поздравляем победителей конкурса и желаем им творческих успехов!

По страницам иностранных изданий

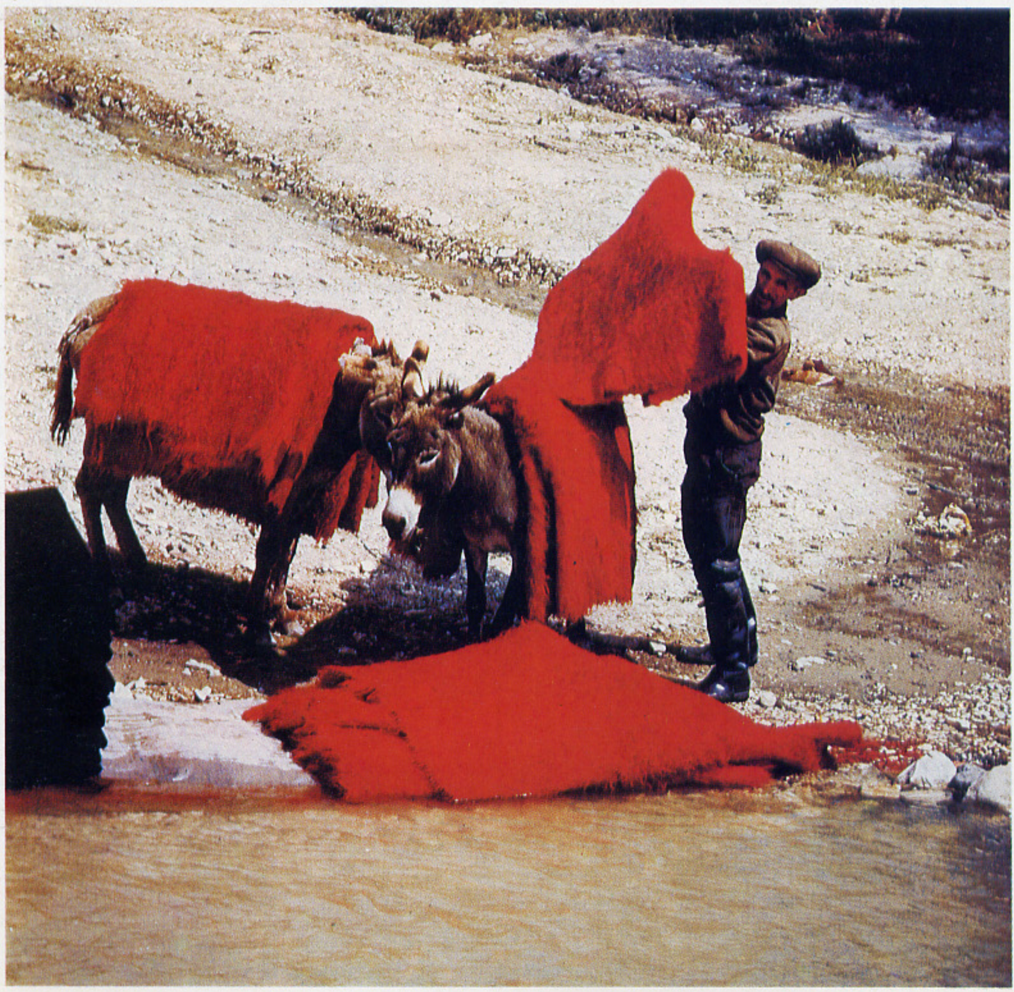
20-летний юбилей «Интеркамеры»

В прошлом году «Интеркамера» отметила свой 20-летний юбилей.
Первый международный симпозиум под названием «Интеркамера» состоялся в 1963 году — он и послужил толчком к созданию объединения чехословацких организаций под таким же названием, занимающегося аудиовизуальной техникой.
В дальнейшем на пражском конгрессе, в котором приняли участие «Интеркамера» и Международная организация кинотехнических обществ при ЮНЕСКО, было принято решение расширить деятельность объединения и создать информационно-технический центр, в котором бы сосредоточивалась и обрабатывалась научно-техническая информация об аудиовизуальной технике в ЧССР.
За 20 лет своего существования «Интеркамера» организовала 11 международных научно-технических фестивалей, 11 международных конгрессов, 3 международных симпозиума по голографии, 5 специализированных коллоквиумов, 4 конференции специалистов социалистических стран, 118 семинаров... У «Интеркамеры» сложились прочные и надежные связи со многими родственными организациями социалистических стран, в том числе и Советского Союза. Теперь мероприятия «Интеркамеры» являются самыми представительными форумами стран СЭВ в области аудиовизуальной техники.
Недавно в Праге завершилась одиннадцатая международная выставка «Интеркамера». Она включила в себя техническую выставку, научные совещания, культурную программу. В выставке приняли участие около 100 фирм из 17 стран мира. Они представили новейшие оптические и фотоприборы, кинокамеры, проекционную аппаратуру и увеличители, измерительное оборудование и т. д.
В рамках научной части «Интеркамеры» состоялся XII международный симпозиум на тему «Практическая оптика». Было показано несколько фотовыставок, на которых можно было познакомиться с работами всех жанров фотоискусства.

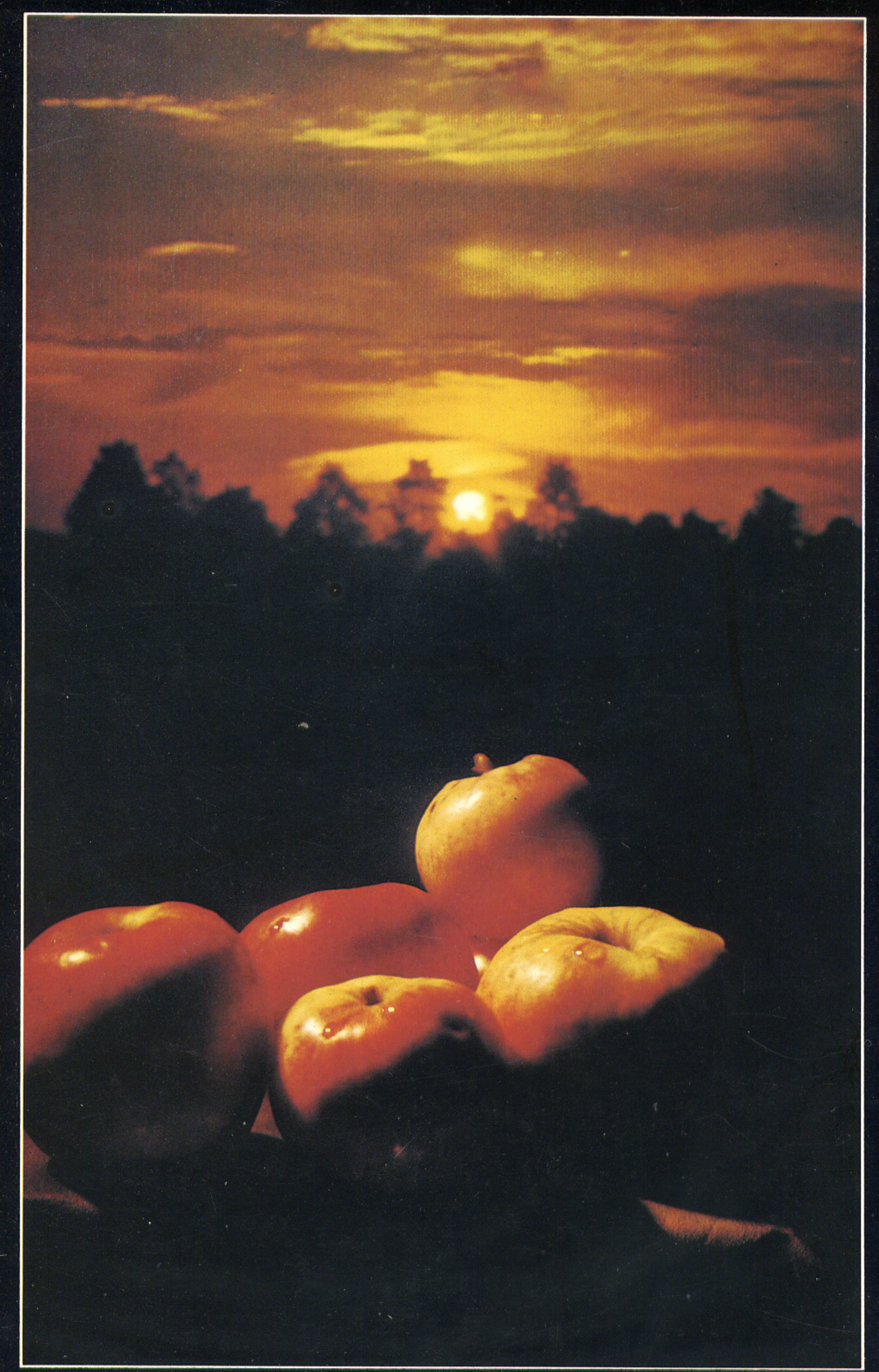
«Хассельблад» высокой пробы

Сколько лет самому старому аппарату «Хассельблад», которым еще продолжают пользоваться? Этот вопрос рассматривается в пресс-бюллетене шведской фирмы. Ответа на него никто точно не знает. В честь 30-й годовщины создания камеры «Хассельблад-500С» одноименная фирма объявила международный конкурс, цель которого — выявить владельца такой камеры.
— Мы думаем, что есть еще фотографы, которые продолжают пользоваться камерами «Хассельблад-500С», приобретенными в 60-е годы,— сказал коммерческий директор фирмы.— Но нам хотелось бы знать точно, кто именно.
Фирма уже обнаружила камеру, купленную в 1971 году, которая продолжает служить своему хозяину. Им является Бен Ойн, известный в Европе мастер рекламной фотографии. Свои наиболее важные заказы он продолжает снимать этой старой камерой, купленной 16 лет назад, хотя один сеанс у этого фотографа стоит теперь значительно больше, чем новый аппарат «Хассельблад» со всеми принадлежностями.
Что же составляет особенность серии моделей «500С»? Дело в том, что большинство их запчастей и принадлежностей подходит ко всем камерам независимо от даты их выпуска. Благодаря компактности и специальной конструкции эта камера считалась универсальной уже 30 лет назад, когда впервые появилась на мировом рынке.
Шведская фирма готовит к производству 1400 штук универсальных золотых камер «500С/М» с личными серийными номерами, которые будут преподнесены владельцам старой аппаратуры «Хассельблад». Золотая камера будет снабжена 80-миллиметровым объективом, магазином и стандартным видоискателем.
То, что в обычной камере изготовлено из хрома, здесь будет покрыто оболочкой из золота высокой пробы.
К каждой камере будет прилагаться специальный каталог, изданный ограниченным тиражом к знаменательной дате.

ВИКТОР СЕДЕЛЬНИКОВ
(АЛМА-АТА)
В ГОРАХ



ТИМОФЕЙ БАЖЕНОВ,
ВАДИМ КРОХИН
(МОСКВА)
ПРАЗДНИЧНЫЕ БУРКИ



Цена 70 коп.
Индекс 70869